

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук

**Литература «переходных эпох» как инструмент
модернизации социальных связей**

Коллективная монография

Под редакцией В.Е. Багно, И.Э. Васильевой

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда
№ 21-18-00527, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, ИРЛИ РАН

Санкт-Петербург

2023

**Литература «переходных эпох»
как инструмент модернизации социальных связей**

Коллективная монография

Содержание

От редакции. Переходные процессы в истории русской литературы: проблемы описания 4

Д. М. Буланин. Литературный аспект трансформации Московского княжества в Московское царство: Образ царства и образ царя в письменности XVI века 12

Н. Ю. Алексеева. Становление новой русской литературы в свете проблемы переходных эпох. Поэзия 89

А. Ю. Соловьев. Становление новой русской литературы в свете проблемы переходных эпох. Драматургия 109

А. Ю. Соловьев. Переходный характер приема описания в путевых записках А. А. Матвеева (на примере памятников) 122

А. Ю. Соловьев. Человек переходной эпохи (на материале русской литературы путешествий XVIII – первой четверти XIX века) 134

М. Н. Виролайнен. Трансформация литературного поля в эпоху Золотого века (1810—1830-е гг.) 159

А. Д. Степанов. Термин *реализм* и литература 1840–1850-х гг. 296

О. В. Макаревич. Дискуссии о легенде: к вопросу о судьбе жанра в последней трети XIX в. 316

И. Э. Васильева. Проза и поэзия рубежа XIX–XX вв.: социальное воображаемое литературного приема 337

В. Е. Багно. Диалог транслирующей и воспринимающей культур в переходные эпохи русской литературы 364

И. В. Аршинова. От «великой эпохи» к «современным» писателям: русская литература рубежа XIX–XX вв. в диалоге малоизвестных англоязычных текстов 392

А. Д. Степанов. Литература и живопись второй половины XIX века: проблема коэволюции 400

В. Е. Багно. Русский модернизм в переводческих катакомбах литературы советского периода 431

А. В. Сысоева. Спор о герое без победителя: дискуссия о творческих лозунгах РАПП в 1930 году 453

Приложение

Д. К. Баранов. Проблемы описания литературной ситуации рубежа XX–XXI вв. 469

Д. М. Буланин. «Выпись» о втором браке Василия III – документ или литературная стилизация? 517

Д. М. Буланин. Легенды о библиотеках византийских императоров и московских царей как культурная новация 529

Д. М. Буланин. Симеон Бекбулатович и вопрос о «литературной игре» Ивана Грозного 544

О. В. Макаревич. Ритмы и вариации: еще раз о поэтике «Византийских легенд»
Н. С. Лескова 555

А. Д. Степанов. От «поэта безвременья» к «буревестнику революции»: метаморфозы рецепции Чехова 572

В. Е. Багно; Т. В. Мисникевич. «О, искавший Флобер, ты предчувствовал нас» (Русские переводы романа «Саламбо» как индикатор смены культурных эпох) 590

В. Е. Багно. Предтеча: Кальдерон в истолковании Бальмонта 604

Сысоева А. В. Женские образы в мужском мире оборонных произведений ленинградских писателей в начале 1930-х гг. 611

Д. К. Баранов. На границе между массовой и высокой литературой: поэтика цикла «Лабиринты Ехо» Макса Фрая 624

Д. К. Баранов. На границе между литературой и кино: литературные традиции в фильме А. О. Балабанова «Брат» 647

Д. К. Баранов. На границе между литературой и театром: преодоление постмодернизма в моноспектаклях Е. В. Гришковца 672

От редакции

Переходные процессы в истории русской литературы: проблемы описания.

В настоящей коллективной монографии разработка проблемы «переходных эпох» осуществлена через описание и анализ конкретного историко-литературного материала: как нового и мало исследованного, из периферийных зон литературного поля — записки о путешествиях Петровского времени, учебная и справочная литература Золотого века в соотношении с поэтической практикой 1810–1830-х гг., «проложные» легенды в творчестве писателей конца XIX в., женские журналы рубежа XIX–XX вв., внутрирапповские дискуссии 1930-х гг., массовая литература XX в., так и уже известного, но рассмотренного в новых ракурсах — концепция «священного царства» в письменных памятниках конца XV–XVI вв., проблема русского романтизма, новые принципы поэтики в творчестве авторов конца XIX в. их рецепция современниками, чеховская поэтика в сопоставлении с процессами, происходившими в живописи, диалогические механизмы усвоения западноевропейского культурного опыта в эпоху раннего русского модернизма, рецепция русской классической литературы в инокультурной среде, сохранение поэтической практики русского модернизма в «переводческих нишах», интерференция литературы, кино и театра в культуре конца XX в., риторика школьных учебников по литературе и определяющие их нормативные документы.

Разработка проблемы «переходных эпох» представлена и в теоретическом аспекте. Интерес к переходным процессам характерен для гуманитарной науки XX в. и новейшего времени. Нами были осмыслены и систематизированы различные подходы к проблеме переходности, выработанные в исследовательской традиции. Это позволило выделить два типа осмысления переходных процессов. В первом случае под «переходной эпохой» понимают специфический историко-литературный феномен, имеющий свою хронологическую локализацию и отграниченный от смежных во временной перспективе этапов культурного процесса. Такой подход допускает полярные оценки «переходной эпохи», она может трактоваться то как момент спада и кризиса, то как момент творческого подъема, экспериментаторства, своего рода «узла» (В.Н. Топоров), аккумулирующего потенциал, только частично реализуемый в позднейшие периоды. Основными чертами, репрезентирующими наступление «переходной эпохи», считается декларируемый разрыв с традицией, сочетание черт «старого» и «нового», нередко парадоксальное. В плане выраженности отличительных черт «переходные эпохи» можно разделить на «эталонные», переходный характер которых считается общепризнанным

(напр., Петровская эпоха или эпоха рубежа XIX–XX вв.), и на периоды, для которых статус переходности является дискуссионным.

Второй тип научного осмысления переходности предполагает, что она рассматривается как неотъемлемое качество любого периода, обнаруживаемое при взгляде на него как на часть процесса, т.е. в исторической перспективе. Переходность тем самым воплощает саму суть процессуальной природы литературы и, шире, культуры как таковой. При таком взгляде «переходная эпоха» является не качественно иным этапом, прерывающим относительно ровное течение истории литературы, но мыслится как время, когда на фоне смежных периодов определенные (преимущественно, экспериментаторские) тенденции количественно доминируют.

Сопоставление двух описанных подходов показывает, что вопросы границ и маркеров переходных периодов являются принципиальными для осмысления роли любого этапа историко-литературного процесса. Вместе с тем эти вопросы не могут получить единого решения, поскольку зависят от выбранного масштаба и ракурса исследовательской оптики, что, в конечном итоге, приводит к проблематизации самого понятия «переходная эпоха».

В то же время, как признавал Ю.М. Лотман, осмысляя опыт начала 1990-х гг., понятие «переходная эпоха» в плане культурной практики демонстрирует высокую степень востребованности. Это свидетельствует о том, что для агентов культурного поля данное понятие имеет явную смысловозначительную функцию. Тогда самый существенный вопрос и связан с ее прояснением.

Вместо рассмотрения «переходных эпох» в линейной, хронологической перспективе был предложен анализ таких периодов в их собственных границах, «изнутри». В рамках каждой эпохи выделялись те соотнесенные друг с другом зоны, взаимодействие между которыми динамизировало как само литературное поле, так и его социальные проекции; выяснялись стратегии взаимодействия таких зон. Характерная для «переходных эпох» пестрота материала ставит задачу детализации внешне несходных друг с другом переходных процессов с целью описания инструментария, используемого для реализации избранных эпохой стратегий трансформации. Обнаружение в рамках эпохи маркеров переходности и выяснение принципов взаимодействия тех зон, соотнесенность которых стимулирует возникновение переходных процессов, позволяет сформулировать, в чем состоит ощутимый культурно-мировоззренческий сдвиг, обеспечивающий эпохе репутацию переходной.

Для возможности сопоставления результатов анализа и наблюдений над разнообразным материалом в качестве основного объекта изучения была выбрана

универсальная модель «автор – адресат». Поскольку внимание в ней сосредоточено на субъекте, она позволяет на выбранном материале проследить историческую динамику представлений о человеке, о специфике воображаемого социума и о том, как мыслятся отношения с ним принадлежащего к нему субъекта.

Для XVI в. главным стимулом социальной и литературной трансформации является взаимодействие соотнесенных друг с другом зон идеологии и письменности. Разрабатываемое идеологами этого времени представление Московского государства как «священного царства» активно транслируется через различные письменные тексты эпохи, определяя тенденции развития и жанровой системы (напр., жанр «княжеское зеркало», переложения афонских монастырских легенд и т.д.), и сюжетики (трактовка ключевых ритуальных событий — рождение, брак, смерть), и образной системы текстов (напр., композиция древа и др.). Примечательно, что литературные и идеологические установки эпохи объединены общим принципом, которому в литературной практике соответствует как генеральная стратегия художественного мышления, так и построение художественного приема. Этот принцип можно описать как ориентацию на ряд образцов и одновременно их «редактирование». Так, в конструировании образа Московского государства как «священного царства» и сакрализации образа царя в равной степени задействованы культуры Византийской империи и мусульманского Востока. При перенесении на русскую почву «образец» адаптируется под местные особенности. Тиражирование в различных литературных текстах данного принципа способствует решению идеологических задач формирования у воспринимающего субъекта новых представлений о правителе, государстве и своей роли в нем. Но этим функция литературного текста не ограничивается. С точки зрения предлагаемой им логики, многократно повторенный прием соотнесенности с представленным в тексте культуры образцом и сопутствующее его редактирование в перспективе усваивается читателем как базовый принцип мышления, формируя область социального воображаемого как пространство интерференции индивидуального, государственного, конфессионального и культурного.

В Петровскую эпоху принцип соотнесенности с образцом сохраняет свою актуальность. Однако, как было показано на анализе литературы путешествий, в роли образца теперь выступает не внеположный хронотопу настоящего сакральный объект (напр., исчезнувшая Византийская империя), а «идеальное чужое» (западноевропейское культурное пространство). Перемещение образца в один временной десакрализованный локус с субъектом ведет к переосмыслению дистанции между ними и изменению роли образца в общей конструкции социума и его субъекта. Структурные изменения приводят к

обострению оппозиций «свое – чужое», «внешнее – внутреннее». На уровне литературного инструментария это ведет к развитию повествовательной техники, о чем свидетельствует эволюция жанра литературных путешествий. На уровне представлений о человеке существенно, что изменение места «образца» в универсальной системе координат, перемещение его в «горизонтальную плоскость» меняет его аксиологический статус: по-прежнему ценностно доминируя над субъектом, он уравнивается с ним в пространственно-временном плане и тем самым становится открыт для обсуждения. На уровне конструирования воображаемого социума следствием данных трансформаций в перспективе является рост индивидуального начала и усложнение представления о структуре субъекта, выдвижение его как активного агента и в поле культуры, и в поле социума. Выделяется тенденция к последовательной дифференциации этих полей в персональном представлении об универсуме.

В эпоху Золотого века зоны конструктивного, трансформирующего культуру взаимодействия расположены внутри самого литературного поля и представлены двумя равноправными на протяжении всей эпохи эстетическими системами (классицизм и романтизм). На русской почве ориентация на образец (и западноевропейский, и отечественный) актуальна не только при следовании принципам классицизма, но и при освоении принципов романтических (байроновская модель романтической поэмы, шекспировская модель драматургии, жанровая модель баллады и т. п.). Совмещение принципов двух эстетических систем, невозможное с точки зрения традиционного литературного сознания, становится особой задачей креативной активности. Взаимодействие с эталонной сферой происходит как система легких смещений, которые не разрушают исходную эстетическую основу, но и не позволяют ей превратиться в застывшую данность. Вопреки намеченной Карамзиным языковой реформе (представлявшей собой, как показал В.М. Живов, социальный проект), развитие получает не язык прозы, идущий на сближение с языком образованного общества и выступающий образцом для него, а поэтический язык, который наращивает собственную систему значений, отличную от общеупотребительной и ориентируется на образцы, актуальные только в рамках поэтического мира. Для полноты восприятия достигнутых в этой области творческих результатов требуется искушенное в тонкостях поэтического мастерства сознание. На фоне общего читающего общества выделяется особое сообщество читателей-поэтов, обладающих таким сознанием. Это сообщество поневоле оказывается дистанцированным от общей массы заинтересованной в чтении публики, которая, высоко оценивая заслуги поэтов, все же не обладает «абсолютным слухом», на который рассчитаны их тексты.

Тем самым на уровне социального воображаемого поэтическая практика способствует росту тенденций к дифференциации поля культуры. В нем выявляется малое локальное сообщество и не объединенное с ним социальное пространство. Реакцией на это становится демократизация литературного и культурного поля, в частности — намеченное Карамзиным сближение языка прозы (а не поэзии) и языка общества.

В контексте переходной эпохи рубежа XIX–XX вв., самой насыщенной с точки зрения выделяемых в ней переходных процессов, было рассмотрено несколько зон взаимодействия, стимулирующих переходные процессы. Одна из таких зон — взаимодействие авторской активности и читательской рецепции, рассмотренное на материале центральных и периферийных полей литературы. В центральном литературном поле сдвиги в опыте осмысления реальности эстетической и реальности социальной коррелируют друг с другом; возникают соответствия между конструкцией литературного приема и выстраиваемой в литературе (а в идеале — с ее помощью, но уже за ее пределами) моделью социального взаимодействия. Эта особенность рассмотрена на примере организации рецепции художественного высказывания (отклика на него). Такой отклик как идеальная коммуникативно-поведенческая модель начинает определять конфигурацию разных зон литературного поля — от авторской установки и читательской рецепции до техники создания повествовательной ткани. Найденные стратегические решения связаны прежде всего со сферой читательской активности, однако мыслят ее разные авторы существенно по-разному. Для Достоевского и Гаршина важнейшей задачей, которую призвана решить литература, оказывается восстановление социального консенсуса. Отклик, по-разному моделируемый как в самом художественном тексте, так и (при его посредстве) в социальной реальности, играет в решении этой задачи принципиальную роль. У Чехова консенсус перестает быть искомой целью. В фокусе художественной системы оказывается опыт как данность, которая может быть соотнесена с самыми разнообразными смысловыми проекциями. Закономерно поэтому, что Чехов оказался самым интерпретируемым в мире классиком русской литературы. Вместо консенсуса в зоне читательской рецепции происходит скольжение воспринимающего сознания между различными интерпретативными рамками и различными осмысляющими контекстами. В итоге, социальное воображаемое чеховского текста можно представить как прообраз диссенсусного сообщества, члены которого имеют четко осознаваемые личные границы, уникальны своей отдельностью, осмысляют себя посредством аналитической критики опыта своего и друг друга, мыслят, как писал Б. Ридингс, «рядом друг с другом», но не «сообща». В основе такого воображаемого сообщества тоже лежит принцип отклика, однако, в отличие от Достоевского и Гаршина, отклик здесь не есть знак

консенсуса или способ его достижения. Сходные процессы происходят и на периферии литературного поля, что продемонстрировано на примерах обращения писателей конца XIX в. к жанру «проложных» легенд и на материале женских журналов этого времени. В том и другом случае анализировалось соотношение авторских стратегий и читательских откликов на них.

Другой актуальной для эпохи рубежа XIX–XX вв. зоной динамизирующего взаимодействия был диалог различных национальных литератур. При его исследовании основное внимание было сосредоточено на художественном инструментарии, посредством которого шло усвоение опыта западноевропейской литературы в литературе русской. С другой стороны, был проанализирован пример рецепции русской литературы инокультурной средой. Анализ материала обнаружил, что на этом уровне соотношений «образец», статусом которого может наделяться как один, так и др. национальный вариант литературы, становится объектом диалога. Этот диалог реализуется через редактирование первоисточника. В отличие от стратегий редактирования, используемых переходной эпохой XVI в., задача адаптации инокультурного образца к местным условиям не имеет первостепенного значения. Редактирование носит характер творческой практики, в процессе которой осуществляется диалогическое усвоение «чужой» культуры и превращение ее в «свою». Тем самым реализуемая в рамках данного переходного процесса стратегия направлена на максимальное сближение взаимодействующих областей. Другой вариант такого сближения был рассмотрен через соотнесение художественных приемов литературы и живописи. Происходящие в этих областях изменения были осмыслены как коэволюция.

Переходные процессы рубежа XIX–XX вв. демонстрируют возможность взаимодействия явлений подчеркнуто различной природы (массовое — высокое, публицистическое — художественное, национальное — инокультурное и т.п.). Литература еще остается на центральном месте в культуре, но перестает быть единственным аккумулятором культурных процессов и открывает свои границы смежным областям. Внутри собственно литературной области намечаются центробежные тенденции. На уровне социального воображаемого это влечет за собой широко фиксируемую в рецептивном поле дезориентацию субъекта, его внутреннюю конфликтность, тот или иной (философский, политический, мистический и проч.) тип устремленности за пределы привычного культурного опыта. Затрудненность самоосмысления и поиск опоры вне собственных границ объясняет привлекательность той или иной формы «коллективного тела» или сверхличного сознания, ограничивающего необходимость личной инициативы и стремящегося подчинить поступки субъекта, его

образ мышления и чувствования на индивидуальными траекториями движения. К осмыслению этих траекторий привлекаются, как правило, внеперсональные категории — «жизнь», «мир», «зло» и др. Возникает парадоксальное сочетание: с одной стороны, в разных текстах эпохи широко декларируется ценность индивидуального, с другой стороны, стратегии художественной практики направлены на обращенность к коллективному «мы». Описанный парадокс объясняет трагизм как одну из наиболее частотных характеристик мироощущения человека в данную эпоху.

Связь идеологемы и образца ярко проявляется в эпоху 1930-х гг., сопоставимую с XVI в. по масштабам идеологических задач. Однако в 1930-е гг. для решения этих задач в области литературы не имеется готовых авторитетных моделей, которые могли бы выполнить роль образца. Как показал анализ внутрирапповской дискуссии и других материалов этой эпохи, при формировании поэтического инструментария, необходимого для решения идеологических задач, большую роль играет полемика. Возложенная на литературу функция утверждения и трансляции заново сконструированного идеологического образца свидетельствует о новой востребованности канона в структуре воображаемого социума. Вместе с тем потенциал воздействия образца ограничен: он уже не способен выполнить роль универсального пространства интерференции различных сфер, поскольку культура и ее субъект хранят память об иных возможных решениях. Если в XVI в. от субъекта требовалось только следования утвержденному образцом сценарию, то в проект новой литературы 1930-х гг. предполагалась максимальная активность того коллективного субъекта, который был рожден предыдущей эпохой. Ему частично делегировались авторские функции, что должно обеспечить его вовлеченность в литературный процесс (см. материалы конкурсов и т.п.). Одновременная ориентация структуры социального воображаемого на две различные модели (следование образцу и слияние в коллективный субъект) в перспективе приводила в реальной литературной и/или культурной практике к фиктивности, выхолащиванию возможностей обеих моделей и транслируемых ими социальных смыслов и установок.

Другой особенностью переходных процессов этой эпохи можно считать появление «переводческих ниш» 1930-х гг. как формы инобытия литературы. Как позднейшие трансформации этой практики самиздат, тамиздат, литературный андеграунд и т.д. продолжают ряд форм инобытия культуры.

Трансформация литературного поля на рубеже XX–XXI вв. демонстрирует разнонаправленность устремлений, интерференцию массового и элитарного, включение в структуру литературного текста принципов других искусств. В логике описанных переходных процессов все эти стратегии могут быть осмыслены как две

разнонаправленные тенденции: с одной стороны, как попытки преодолеть фиктивность субъекта, вернуть ему (и автору, и адресату) статус реальности, а с другой, — как намеренная демонстрация такого статуса. Литературные практики переходных эпох каждый раз предлагают воспринимающему их субъекту динамизирующий его сознание опыт, благодаря которому может быть выработан новый способ самопредъявления и освоен новый сценарный вариант участия в социальных связях.

Коллективная монография состоит из основной части и приложения. Основная часть включает обзорные главы, в которых описание переходных процессов расположено в соответствии с хронологическим принципом. В приложении дан ряд отдельных материалов, иллюстрирующих переходные явления на конкретных историко-литературных сюжетах.

Литературный аспект трансформации Московского княжества в Московское царство: Образ царства и образ царя в письменности XVI в.

Постановка вопроса

История литературы Древней Руси охватывает семь веков. В течение этого промежутка времени, несмотря на консервативность средневековой письменности, ориентированной на сохранение накопленных текстов, она пережила несколько переломных эпох. Тогда имевшийся корпус памятников отчасти пересматривался и дополнялся большим или меньшим числом прежде не известных писаний. Главные из таких эпох суть следующие: переход на рубеже XIV–XV вв. к новому типу религиозности, сосредоточенной в монастырях, радикальный поворот духовной культуры, потребовавший обновления и обогащения литературного фонда; концентрация наиболее активных литературных сил в XVI в. на идеологическом строительстве, обосновывавшем достоинство Московской монархии как «священного царства» и предполагавшем кодификацию находившейся в обращении письменности; начавшееся с XVII в., но особенно заметное с середины столетия расширение границ литературной деятельности, вызванные выходом словесности за ограниченную конфессией сферу интересов. Правильное понимание того, что происходило в каждую из переломных эпох, является необходимым условием интерпретации истории литературы как непрерывного процесса, приведшего, в конечном итоге, к смене литературы средневекового типа литературой Нового времени. В настоящем очерке речь пойдет о второй из выделенных эпох, – той, что связана с осмыслением нового статуса Москвы в провиденциальной истории.

По эстетическим критериям литература Древней Руси не может быть выделена из общего корпуса письменности. Ее эволюцию приходится примерять к изменениям в религиозных приоритетах и формах благочестия. Это в полной мере относится к литературной продукции XVI в., который по всем признакам может быть обозначен в истории русской культуры как переходный период. Тектонические сдвиги дают о себе знать уже в конце XV в. После падения Константинополя в 1453 г. к Москве приходит понимание, что Провидением возложена на нее особая миссия на пути спасения человеческого рода. Уверенность в божественном избранничестве отличает московскую

культуру следующего столетия, эта мысль заключена в большинстве созданных тогда литературных текстов. Стремление книжных деятелей воплотить идеал «священного царства» обособляет данный период в истории литературы относительно предыдущего. Одновременно готовится почва для приобретений на новом витке эволюции – после испытаний, пережитых страной в годы Смуты. Идеологическая насыщенность, часто переходящая в откровенную тенденциозность, составляет отличительную черту литературы XVI в. Но для людей того времени, прилагавших к окружающему миру религиозные критерии, первичны были не реальные, а духовные его характеристики. Зависимость литературных явлений от запросов идеологии, составляющая отличительную черту письменности XVI в., имела отчетливо выраженную религиозную подоплеку. Перед московскими идеологами стояла задача выстроить из блоков, имевшихся в наличии или взятых на прокат у близких и далеких культур, грандиозную модель «священного царства». Модель должна была соответствовать претензии царства на решающую роль в судьбах человечества. Сакральное начало пронизывало все области культуры на всех ее уровнях. На письменности как на проверенном времени инструменте идеологической пропаганды лежала особая ответственность. В воображении у тех, кто моделировал парадигму «священного царства», должен был сложиться относительно устойчивый образ этого царства, как и образ царя, призванного Богом вести свой народ по спасительной стезе. Нам предстоит выявить и описать некоторые конструктивные элементы этих образов.

Темы и понятия, к которым прибегали русские идеологи XVI в., были пропитаны историческими воспоминаниями. Превращение Москвы в «священное царство» представлялось в соответствии с тогдашним видением истории как передача этому царству достоинства его предшественников, закончивших на тот момент свой жизненный цикл. В Западной Европе подобная историософская идея называлась “*translatio imperii*”. На Руси “*translatio imperii*” в виде стройной теории Отто Фрейзингенского не могла оформиться, однако мысль московских мудролюбцев работала в том же направлении. Главным из донаторов, на чье символическое наследие претендовала Москва, была Византийская империя. Вступление в свои права московской наследницы мыслилось как имитация важнейших функций и атрибутов ушедшей в небытие империи и возглавлявшего ее василевса. При этом надлежит понимать, что культурные образцы, усваивавшиеся в Москве, не обязательно были подлинно византийскими. Достаточно было приписать им нужную семантику, позаимствовав сами образцы у других народов с остатками «имперского блеска», а то и своей волей

приукрасив подобные образцы, если «блеска» им не доставало. Поэтому, по мере необходимости, в ход шли источники сербского, болгарского, румынского и даже грузинского происхождения, несшие в себе следы византийской имперской идеи и византийского императорского культа. Некоторые из приданных московскому царю атрибутов взяты из инвентаря западноевропейских монархов. Кроме того, сама Восточная империя, которая до своей гибели воплощала идею «вечного царства», переходившего от одного носителя к другому, несла в себе память о предшествующих носителях. Типологическая экзегеза позволяла проецировать заслуги предшественников на саму Византию. Изоморфность идущих друг за другом исторических циклов гарантировала правильность движения мира во времени. В идее «вечного царства», которое, через промежуточные воплощения, ведет человеческий род к спасению, реализовалась мысль о телеологичности исторического процесса, находящегося под неусыпным надзором Провидения.

В Москве XVI в., вслед за Византией, одно за другим актуализируются знаковые события прошлого. Для книжников оживают времена библейских патриархов, перипетии Троянской войны, подвиги Александра Македонского. При типологическом к ним подходе конфессиональная несовместимость феноменов отходила на второй план, потому что акцент делался на бессилии человека перед мудростью Провидения, воздвигающего одни и низводящего другие царства. В одну цепочку с христианскими державами выстраивались те, которыми правили нечестивые язычники. Среди смысловых параллелей, которые использовались московской историософией, не были пропущены и примечательные эпизоды из истории Руси. Однако известия старых летописей, не удовлетворявшие распорядителей культуры XVI в., подвергались правке и дополнениям. Перед нами типичный пример «изобретения традиции», издавна вводившей в соблазн простодушных историков, принимавших интерполяции за достоверные факты. Образ «священного царства» вобрал в себя, кроме прочего, представления о том, кто же непосредственно передал священной персоне самодержца его царское достоинство. Таковым в Москве считали царя завоеванной в 1552 г. Казани, что, с современной точки зрения, находится в вопиющем противоречии с заявкой России на роль последнего оплота православия. Еще в XVI в. иностранцы диву давались, зачем понадобился христианскому государю титул «царя казанского». Из сказанного следует, что образы царя и царства, какими они предстают в памятниках литературы этого времени, были по своему составу *гетерогенными*. Обособление комплекующих деталей в этих образах и определение того, откуда берется каждая комплекующая, позволяет

заглянуть на минуту в лабораторию мыслей конструкторов, работавших над московской парадигмой «священного царства».

Прежде чем приступить к анализу конкретного материала, сделаем несколько разъяснений. Первое, о чем приходится известить, – это выборочность предложенных к рассмотрению тем. Если принять в расчет постоянную оглядку средневекового человека на прошлое, получится, что, взявшись очертить созданные идеологами XVI в. образ царства и образ царя, мы намереваемся представить исчерпывающую характеристику культуры целой эпохи. Было бы легкомысленно ставить такую цель. Ограничения начинаются с того, что в качестве предмета изучения берется только литературное наследие эпохи. Далее, предлагается выделить те грани в рассматриваемых образах, которые, с одной стороны, не получили надлежащего освещения в историографии, с другой стороны, достаточно полно явлены в книжных памятниках XVI в. Второй момент, который желательно сразу прояснить, касается самих выражений «образ царства» и «образ царя». Очевидное различие между ними как обозначениями объекта и субъекта оказывается порой трудноуловимым, коль скоро речь заходит о заключенных в этих образах исторических воспоминаниях. Раритет контекстов вынуждает иногда довольствоваться вуалированными намеками, что размывает субъектно-объектные отношения. По упоминанию Иваном Грозным героев Троянской войны мы заключаем о символической значимости для него Троянского сюжета. При сравнении государства с Македонским царством - делаем вывод, что правивший государством царь равнялся на Александра Македонского. Будучи помещены в парадигму «священного царства», образ царства и образ царя выполняют сходные функции и устремлены к общей цели. Сакральная территория царства передает частицу своей святости царской особе, а сопричтенный святым царь отбрасывает на царство отблеск своей сакральности. В применении к реликтам прошлого отчленение «образа царя» от «образа царства» оказывается довольно условным.

Третий пункт, требующий объяснений, касается корректности предлагаемого подхода к материалу с точки зрения методов филологической науки. Почему главными в «литературном аспекте» превращения Московского княжества в сакральное царство считаются не словесные приемы, а выбор и развитие отдельных тем, значимых для формирования образа царства и образа царя. Здесь уместно еще раз подчеркнуть, что в литературе Древней Руси эстетические атрибуты феномена всегда вторичны по отношению к его конфессиональным характеристикам. Как следствие, литературная составляющая текста находилась в жесткой зависимости от его функциональной

нагрузки в религиозном действе. Каждая часть этого действия, каждый объект поклонения, каждый модус молитвенного обращения воплощались в предусмотренные для этого словесные формы, включая выбор жанра, композицию, поэтические приемы, стилистические фигуры и язык. Словом, художественную декорацию директивно определял сам декорируемый предмет. Не все древнерусские тексты имели равное значение для отправления культа, но среди них не было ни одного, конфессионально безразличного. Поэтому в летописном повествовании точно так, как в богослужебном последовании, выбор литературного средства зависел от предмета высказывания или от объекта описания. Данную закономерность, признав ее одним из выражений присущего древней литературе «литературного этикета», превосходно представил Д. С. Лихачев в своей «Поэтике древнерусской литературы».¹ Применительно к XVI в. - переходному периоду в развитии русской литературы, зависимость словесной формы от темы хорошо просматривается, например, в так называемых «обобщающих предприятиях», которые считаются типичными для этой эпохи книжными продуктами. «Великие Минеи Чети», «Стоглав», «Степенная книга», «Домострой», «Лицевой свод» – все они являются штучными изделиями. Их с трудом можно назвать жанрами. Это целые книги (или даже комплекты книг, как в случае с «Великими Минеями Четиими» и «Лицевым сводом»), каждая из них – в собственном оригинальном и беспрецедентном воплощении. Но все они решают общую задачу: они назначены афишировать религиозные принципы «священного царства». Величие темы предопределило монументальность форм. Перечисленные книги интересны тем, что они остались уникалами, не создав собственной традиции (как не повторилась породившая их эпоха идеологического строительства XVI в.). Возьмем еще один пример первичности литературной темы. Таким примером может служить пришедшее на переходную эпоху смерть одного и синхронное рождение второго из двух жанров исторического повествования – летописи и хронографа. Идеологическая ориентация, свойственная литературе XVI в., предредила судьбу обоих жанра, один из которых сосредоточен был на собственной истории Руси, а другой помещал события внутренней истории в контекст истории всего мира, начиная от первого ее дня. Летопись в ее традиционной форме была, при отсутствии единоначалия, неким конфессиональным модератором политических сил, конкурировавших на территории Руси. В возглавляемом Москвой «священном царстве» летопись утратила

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979. С. 80–102.

свою прежнюю функцию, а потому исчезла из литературного обихода (по крайней мере, в традиционной форме). Последние своды второй половины XVI в. преимущественно варьируют известия Никоновской и Воскресенской. Одновременно, напряженная идеологическая атмосфера переходного периода создала предпосылки для рождения хронографа, жанра, который отсутствовал в литературе до XVI в. Как видим, и в этом случае выбор литературной формы детерминирован предметом изложения – избранной книжниками темой. Таким образом, задача данной работы, заключающаяся в том, чтобы рассмотреть набор нескольких ключевых тем, использованных для создания образа царства и образа царя, не противоречит логике филологического исследования.

Алгоритм истории (Псалтирь в типологическом прочтении)

Древнюю славянскую Псалтирь можно назвать воплощением самой идеи книги. У причастных церкви людей она до сих пор стоит на недостижимой высоте, сравнительно с остальными частями Библейского канона. В домашней обстановке ее открывают чаще, чем Евангелие, иногда ею исчерпывается состав личной библиотеки. Предпочтение отдельно взятой книги Священного Писания можно отчасти объяснить тем, что Библия в виде свода не получила у нас распространения. Но чем выбрана эта, а не какая-то другая библейская книга? Обычно ссылаются на первостепенное значение Псалтири в общественном и частном богослужении. Такое заключение трудно оспорить, но стоит учитывать и предысторию произведения. Хотя в оригинале Псалтирь представляла собой антологию текстов, написанных в разных жанрах, и состоящую из сочинений независимых друг от друга авторов, восприятие сборника как единого целого не чуждо иудеям. Использование псалмов в богослужении, мессианическое их прочтение, историческая интерпретация поэтических выражений – все это зародилось в недрах иудейской религии и предопределило значение Псалтири для тех, кто писал Новый Завет. Подсчитано, что на его страницах Псалтирь цитируется чаще любой другой из книг Ветхого Завета. Сам Спаситель говорит в Евангелии языком псалмов.

Возникновение христианства пришлось на годы расцвета александрийской аллегорической герменевтики. Закономерно поэтому, что составители книг новозаветного канона вычитали в Псалтири пророчества о событиях, которые исполнились при воплощении Сына Божьего. Псалтирные предсказания, как и те, что отыскивались в других ветхозаветных книгах, демонстрировали связь библейской истории и христианства. Одновременно раскрывалась их несовместимость. Ведь евреи слышали и читали в своих собственных книгах, особенно – в Псалтири, предсказания о грядущем

явлении Мессии. Они ждали Его, но когда им явился Сын Божий, они Его не признали. Родословие Иисуса Христа, которым открывается Евангелие от Матфея, закрепляло такое понимание главного в истории человечества события. Через тексты Нового Завета, особый пиетет перед книгой, усвоенной царю Давиду, унаследовало христианство во всех его ответвлениях и юрисдикциях, включая, естественно, церкви православного исповедания. Набор функций, церковно-служебных и внеслужебных, закрепленных за Псалтирью у новообращенных «руссов», достался им уже сложившимся, перейдя по цепочке от одной к другой через несколько культур. Что же входило в этот набор?

Первейшее назначение Псалтири связано с храмом, где она в течение года прочитывается многократно, кроме того, слова и выражения псалмов послужили источником для большинства песнопений и молитв, расписанных уставом по часам и дням церковного календаря. Псалтирь сопровождала человека от рождения до смерти и вне церкви: ее учили наизусть, по ней молились, по ней учились грамоте, она служила утешением в трудные минуты жизни, по ней «вычитывали» покойника, по ней гадали, ее носили с собой как оберег. Книгу читали вдумчиво, отыскивая в каждом псалтирном стихе и в каждом слове множество потаенных значений. Раскрытие этих значений помогали толкования, в которых соревновались классики христианской литературы. Для нашей темы важен содержащийся в Псалтири мировоззренческий урок. Предлагая своим читателям устойчивую модель движения мира во времени, показывая связь двух эр, – до и после Рождества Христова, книга помогала охватить мысленно весь ход истории, увидеть закономерности, управляющие судьбами людского рода. Выяснялось, что будущее может быть вычислено по знакам и символам, скрытым в прошлом. Речь идет о так называемой типологической экзегезе, посредством которой из текста псалмов извлекали предсказания о пришествии Мессии и распространении его спасительного слова. Типологическая трактовка Псалтири, начатая составителями Нового Завета, была подхвачена и распространена древними христианскими писателями на другие главы и стихи библейской книги. Интерпретация встречающихся там слов и образов как указаний на будущую искупительную жертву Сына Божьего придали новое звучание всей книге. Псалтирь – облеченное в поэтическую форму известие о Слове, которое спасет человечество, и об отвержении тех, кто не услышал этого Слова. Начиная с апологетов (Иустин, Климент Александрийский, Тертуллиан), книга пророка Давида служила действенным оружием при обличении еврейских мудрецов и гностиков.

Типологическая экзегеза внедряет идею осмысленности истории, наличия у нее конечной цели. Отсылки к прошлому Израиля, когда он находился под попечением Яхве,

изначально присутствовали в Псалтири. Однако только проекция ее стихов на новую эру, открывшуюся с Рождеством Христовым, придала всей исторической модели необходимую законченность. Идея о принципиальном родстве того, что было в прошлом, и того, что случится в будущем, упала на благодатную почву и получила в христианской культуре дальнейшее развитие. Она воплотилась в доктрине, согласно которой судьба людского рода реализуется в череде уникальных, но типологически родственных царств. Находясь под неусыпным надзором Провидения, они сменяют одно другое. Возвышение и гибель очередного царства в общих чертах воспроизводит случившееся с его предшественником и отражается в судьбе того, которое за ним последует. Намеки на начинающийся цикл развития скрыты в предыдущих циклах, а правильное их чередование служит гарантией конечного спасения человечества. Каждое царство возглавляет харизматический самодержец, которого отличают от простых смертных символические знаки. Образец самодержца находился в той же Псалтири, поскольку ее творца Давида, помазанного на царство пророком Самуилом, типология соотносила с Христом – Царем и Помазанником. В книге выделяют указывающие на эту параллель «царские псалмы». Давид-псалмопевец приобретает через такое уподобление черты демиурга.

Те, кто взяли Псалтирь в духовные спутники, кто поставили ее во главе своего благочестия, ревностно следили за ее исправностью. В Древней Руси такое попечение осуществлялось в рамках принятой там теории текста. Одно из главных положений этой теории гласило, что без религиозной мотивировки и без церковной санкции, в конфессионально значимой книге недопустимы какие-либо изменения. В отношении Псалтири они были вдвойне нетерпимы: она, как мы теперь знаем, служила залогом того, что ход истории соответствует замыслу Творца. Понятно, сколь велико было потрясение консерваторов, когда в последней четверти XV в. выяснилось, что какие-то еретики дерзновенно «испревращали» псалмы. За то, что эти еретики переиначили христологические предсказания Давида и других пророков их прозвали «жидовствующими». Нас сейчас не интересует, действительно ли в Новгороде и в Москве прозябла тогда ересь, или это всего лишь фикция, изобретенная обличителями «жидовствующих» - Геннадием Новгородским и Иосифом Волоцким. Констатируем лишь, что обнаружение ереси, как потом и разгром ее, завершившийся в 1504 г., случились как нельзя более своевременно – тогда, когда перед Русью обозначилась перспектива стать очередным «священным царством». В деяниях византийского императора, которые подтверждали его сакральность как правителя «священного

царства» и которые следовало репродуцировать Московскому князю, непримиримость к еретикам стояла на первом месте. В связи с кампанией против «жидовствующих» Псалтирь приобрела злободневное звучание. Защитники православия, сплотившиеся вокруг архиепископа Геннадия, стремились во всей полноте постигнуть содержание книги, оказавшейся под угрозой еретических искажений.

Для книжной политики Новгородского архиепископа характерно то, что к решению поставленной задачи привлечена была литература католического мира. Архиепископ высоко ценил заслуги этого мира в борьбе с конфессиональными диссидентами. Не исключено также, что в предпочтении латинских книг свою роль сыграло предубеждение против греков, изменивших православие на Флорентийском соборе. Дмитрий Герасимов и Власий Игнатов перевели, взяв их из немецкого издания, надписания псалмов, выделяющие скрытый в каждом псалме прообразовательный смысл. Тогда же создана была Чудовская Псалтирь (ГИМ, собр. Чудова мон., № 53/29), содержащая латинский текст книги, записанный кириллическими буквами. После самой Псалтири в Чудовской рукописи следуют два блока библейских песен и молитв, из которых первый, соответствующий католической традиции (л. 178–193 об.), сопровождается интерлинейрным переводом на русский язык. Судя по раздвинутым строкам в остальной части рукописи, первоначально планировалось снабдить построчным переводом весь латинский текст. Есть основания предполагать, что именно в период сотрудничества с кружком Геннадия Дмитрий Герасимов взялся переводить Толковую Псалтирь Брунона Вюрцбургского. Правда, свой труд он закончил и обнародовал только в 1535 г.² Книга Брунона представляет собой компиляцию из толкований, написанных Августином и Кассиодором.

Важно, что после расправы над еретиками псалтирные штудии в Москве не заглохли. Значит, надобность в экзегезе Псалтири не ограничивалась задачами текущей полемики. Возросшее значение этой книги правомерно связать с развернувшейся в XVI в. разработкой идеологии «священного царства». Для генерации образа царства и образа царя, соответствующих требованиям времени, актуальны были и та идеальная модель движения истории, которую заключала в себе Псалтирь при типологическом ее

² Другая точка зрения на датировку перевода обосновывается в кн.: *Tomelleri V. Il Salterio commentato di Brunone di Würzburg in area slavo-orientale: Fra traduzione e tradizione (Con un'appendice di testi)*. München, 2004. S. 61–78 (Slavistische Beiträge. Bd 430).

прочтении, и та фигура идеального правителя, каким видели читатели книги царя и пророка Давида. Псалтирь нужна была и для того, чтобы дать отпор новым еретикам, которых московские идеологи не замедлили отыскать всего пятьдесят лет спустя после ликвидации «жидовствующих». Перечислим факты, подтверждающие, что книга по-прежнему находилась в центре внимания московских книжников. На первое место поставим наследие Максима Грека, который прибыл в Москву в 1518 г. с Афона для перевода и редактирования церковной литературы. Несколько лет спустя он завершил работу над Толковой Псалтирью. В московском книжном репертуаре – это один из самых больших по объему памятников письменности. Книга содержит катены, т. е. свод объяснений, буквальных и переносных (с особым акцентом на типологических), какие дали к каждому из псалмов прославленные отцы церкви. С монументальным трудом афонского старца многое неясно. Оригинал перевода не найден, что затрудняет его изучение. Быть может, желание обзавестись Толковой Псалтирью с ориентацией на традиции восточной церкви как-то координировалось с упоминавшейся Псалтирью Брунона, переведенной с латинского языка.

По-видимому, Максиму Греку приходилось не только переводить, но и соединять толкования, находящиеся в нескольких греческих сборниках катен, возможно, дополняя их эксцерптами из других источников, в особенности из Лексикона Свида. Связь Толковой Псалтири с противоеретической деятельностью Геннадия явствует хотя бы из того, что в помощники переводчику были даны упоминавшиеся уже Дмитрий Герасимов и Власий. Преподнося свой труд великому князю, афонский переводчик обратился к нему со специальным Посланием, переписывавшимся впоследствии в качестве предисловия к Толковой Псалтири. Отдавая себе отчет, каково значение переведенной книги для создания образа царства по византийскому подобию, Максим Грек в начале Послания цитирует знаменитую шестую новеллу императора Юстиниана, в которой декларируется «симфония» священства и царства как залог незыблемости сакральной державы.³ По всему судя, старец полагал, что, с завершением работы над Толковой Псалтирью, цель его дальнего путешествия в Москву достигнута. В том же Послании, после подробного описания книги, он просит Василия III наградить помогавших ему переводчиков и писцов, а его самого отпустить на Святую Гору. Никто Максима Грека не отпустил.

³ Преподобный Максим Грек. Сочинения. М., 2008. Т. 1. С. 152.

Осужденный как еретик и насильно удерживаемый в России, писатель продолжал и дальше заниматься Псалтирью – подыскивая наиболее подходящие варианты перевода, разъясняя смысл тех или иных строчек книги. Как видно, данное направление своей деятельности он по-прежнему считал главным. Стихи царя Давида он держал в уме, когда его заточили в монастырскую темницу: знатоки почерка Максима Грека утверждают, что его рукой нацарапаны каламом греческие псалтирные строки на свободном месте в древнерусских рукописях.⁴ Сохранилась целиком переписанная им Псалтирь, по которой старец обучал кого-то греческому языку (РНБ, Софийское собр., № 78, 1540 г.). Б. Л. Фонкич думает, что это был Вениамин, ризничий Тверского епископа.⁵ Отдельно нужно сказать о совместных псалтирных работах афонского старца с иноком Троицкого монастыря Нилом Курлятевым в 1552 г. Результаты их занятий отразились в интерлинейной Псалтири, в которой каждой строчке греческого текста, транслитерированной кириллицей, соответствует перевод этой строчки на славянский язык.⁶ Как установлено, перевод существенно отличается от того, что бытовал тогда в Московском государстве. Псалтирь сохранилась в двух интерлинейных списках, восходящих к архетипу перевода, и еще в нескольких рукописях, в которых опущены греческие строчки. До последнего времени считалось, что Псалтирь отражает результаты обучения Нила Курлятева греческому языку, в котором его наставлял Максим Грек.

Но из предисловия Курлятева, которым тот снабдил новоизготовленную Псалтирь, следует, что его обращение к Максиму Греку было продиктовано не стремлением выучить греческий, а желанием постигнуть потаенный смысл псалмов. Можно думать, что ревизованный перевод имел не учебное, а символическое значение – как ограда от инакомыслящих. Знаменательно, что Псалтирь Курлятева была подготовлена в канун антиеретических соборов 1553–1554 гг. На сессиях собора не раз вспоминали о пресловутых «жидовствующим». Учтем, что Псалтирь рассматривалась в средние века не только как книга для чтения, но и как предмет, сам по себе сакральный. Как отдельные фрагменты Псалтири, так и весь кодекс с незапамятных времен

⁴ *Фонкич Б. Л.* Максим Грек – узник Иосифо-Волоколамского монастыря // Русское подвижничество. М., 1996. С. 156–158.

⁵ *Фонкич Б. Л.* Греческо-русские культурные связи в XV-XVII вв.: (Греческие рукописи в России). М., 1977. С. 45–49.

⁶ См. издание: Интерлинейная славяно-греческая Псалтырь 1552 г. в переводе Максима Грека / Исслед. и подгот. текста И. В. Вернер. М., 2019.

использовались как филактерии. Существовали даже копии книги, целиком переписанные тайнописью, назначенные оберегать владельца (ср. Псалтирь митрополита Исидора XV в.: Roma, Vat. slav. 8). Можно высказать предположение, что и списки Псалтири Курлятева (включая те, в которых осталась одна славянская часть) служили защитным целям. Не случайно книги с этими списками часто изготавливались миниатюрного размера, так что их всегда можно было носить с собой.⁷

В XVI в. Псалтирь находилась в центре внимания не только у афонского старца, но также у руководителей работ, воплощавших идею «священного царства», в частности, у митрополита Макария. Еще будучи Новгородским архиепископом, он приступил к комплектованию прославленных «Великих Миней Четых» – двенадцатитомного собрания всех книг, «которые в Руской земле обретаются». Как известно, памятник сохранился в трех комплектах – Софийском, Успенском и Царском, существенно отличающихся друг от друга по объему и по составу. Первый, старший из трех, от начала до конца был составлен в новгородских скрипториях, но и над двумя другими преимущественно трудились книжники Новгорода. Об идеологической программе, заложенной Макарием в данное мероприятие, лучше всего судить по Успенскому списку, получившему свое название по имени Успенского собора. Как и все убранство центрального русского храма, начиная от икон и кончая царским местом, Макарьевские Минеи выполняли, помимо прямого своего назначения в качестве книг для чтения, представительские и пропагандистские функции. Не зря каждый из двенадцати томов открывается в Успенском списке «Летописцем», как велеречиво названы там пространные вкладные записи митрополита 1552 г. Комплекс произведений, связанных с Псалтирью, попал в августовский том комплекта – в чтения на 20-е число. Выбор числа сам по себе знаменателен, потому что в этот день церковь отмечает память пророка Самуила, помазавшего Давида на царство. Акцент, таким образом, сделан на богоизбранности правителя сакральной державы.

Самуилу посвящена проложная статья, открывающая чтения на 20 августа, о Самуиле и царствовании Давида повествуют следующие далее в Макарьевской Минее 1-я и 2-я Книги Царств, дополненные выписками из Палеи. Потом находится еще одна палейная статья («Давид же прорицашеть»). В ней, распределенные по двадцати пяти

⁷ *Bulanin D. The Codex in Early Rus' between the 11th and 15th Centuries: Variations of Form and Variations of Function // Medieval Rus' and Early Modern Russia: Texts and Contexts. Essays in Honour of S. Franklin. London; New York, 2023. P. 183–204.*

главам, собраны – с краткими объяснениями - все стихи из Псалтири, которые символическое их толкование проецировало на христианскую догматику и новозаветную историю. Центральная мысль статьи «Давид же прорицашеть» наиболее отчетливо выражена в последней из двадцати пяти глав («О призвании стран»), в которой пророчества Псалтири распространены на всех будущих царей, призванных Богом. Статья с выбранными пророческими стихами справедливо названа издателем Палеи «концептуальной формулой» историко-апологетической книги в целом.⁸

Вернемся к подборке чтений на 20 августа. Вторую ее часть занимают три больших по объему Толковых Псалтири: первая – Исихия (?), распространявшаяся у славян под именем Афанасия Александрийского, вторая – Брунона, с дополнительными статьями, переведенными Дмитрием Герасимовым из других источников («О преводницех Библии», «О толкованиех Священнаго Писания», «О счете лет от начала Мира» - глава из «Этимологий» Исидора Севильского),⁹ третья – Феодорита Кирского. Едва ли можно делать далеко идущие выводы из того, что среди трех Толковых Псалтирей нет той, которую перевел Максим Грек. Величина памятника не позволяла включить его в кодекс Минеи, отведенный одному месяцу.¹⁰ Впрочем, и без перевода Максима Грека комплекс текстов, связанных с Псалтирью, выглядит внушительно. Существуют косвенные указания на то, сколь большое значение придавал составитель «псалтирному» комплексу, занимающему добрую половину минейного тома на август. Состав комплекса менялся от одного списка Минеи к другому, что уже само по себе

⁸ Палея Толковая / Подгот. А. М. Камчатнов. М., 2002. С. 602, примеч. 1086.

⁹ Ученые придерживаются разного мнения по поводу того, когда были переведены дополнительные статьи – при архиепископе Геннадии или при Макарии: Tomelleri V. Il Salterio... P. 126-130; Wimmer E. Novgorod – ein Tor zum Westen?: Die Übersetzungstätigkeit am Hofe des Novgoroder Erzbischofs Gennedij in ihrem historischen Kontext (um 1500). Hamburg, 2005. S. 141, 120–122 (Hamburger Beiträge zur Geschichte des östlichen Europa. Bd. 13).

¹⁰ Кроме Толковой Псалтири Максима Грека, не охваченным минейным сводом остался также известный в списках с конца XV в. сборник бесед на псалмы Василия Великого (*Вершинин К. В.* Из древнерусской рукописной традиции бесед Василия Великого // Переводчики и переводы в России до начала XVIII столетия: Материалы 12 Международной конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси» 11–15 сентября 2023 г. М., 2023. Вып. 3. С. 71–80.

говорит о пристальном к нему внимании. В Софийском списке еще отсутствуют Псалтири Брунона и Феодорита. В Царском списке под 20 августа вообще нет «псалтирного» комплекса. Но это, по-видимому, объясняется лишь тем, что соответствующую часть тома копировали отдельно. По какой-то причине копия не была изготовлена или не была вставлена в рукопись Минеи при ее переплете. Важно, что пропуск не остался незамеченным и в оглавлении к августовскому тому писцы сделали на поле помету: «Зде стоят три Псалтыри толковые: 1 – толкование Афанасия Великаго, 2 – толкование Феодоритово, 3 – римская глаголется» (ГИМ, Синодальное собр., № 183, л. 5). В упоминавшемся «Летописце», где перечислены особо значимые для составителя книги, включенные в его минейный свод, отдельная строчка посвящена «псалтирному» комплексу («... и три великия Псалтыри розных толковников...»).¹¹

Повышенное значение Псалтири при осмыслении образа царства и образа царя не обязательно находило выражение в каких-то впервые изобретенных формах. В переходную эпоху могли реанимироваться традиционные функции книги и ее боговдохновенного создателя. Как то было в Византии, Давид служил идеалом правителя. Таким его воспринимали еще со времен удельной Руси, в чем несложно убедиться, взглянув хотя бы на скульптурное убранство церкви Покрова на Нерли и Дмитриевского собора во Владимире. Израильский царь занимает там центральное место. Будучи самой востребованной книгой в средневековом обществе, Псалтирь и прежде должна была неизменно находиться под рукой у благочестивых христиан, в том числе, у представителей аристократии и у правящих особ. Это касается и Византии,¹² и Древней Руси. Вспомним в данном контексте Владимира Мономаха, который рассказывает в начале своего «Поучения», как он искал утешения в псалмах Давида (что ошибочно интерпретируют как пример библиомантии).

Переписанные для монархов и членов их семьи экземпляры книги украшались приличествующим случаю образом. Сошлемся, например, на Псалтирь XI в. Византийской императрицы Марии (РНБ, греч. № 214) или еще на «Песнивец» Болгарского царя Ивана Александра 1337 г., завершающийся велеречивым панегириком

¹¹ Иосиф, архимандрит. Подробное оглавление Великих Четиих Минеи всероссийского митрополита Макария, хранящихся в Московской Патриаршей (ныне Синодальной) библиотеке. М., 1892. 1-я пол. С. 1.

¹² *Parpulov G. Toward a History of Byzantine Psalters, ca. 850–1350 AD. Plovdiv, 2014. P. 69–77.*

самодержцу (Библиотека Болгарской академии наук, № 2). В ряду книг, оставшихся от венценосных владельцев, стоит и роскошная Псалтирь Ивана Грозного, которая датируется XIV в. и которая была вложена Грозным в Троице-Сергиев монастырь (РГБ, собр. Троице-Сергиевой лавры, ризница, № 7). Псалтирь Грозного обросла легендами. Самым убедительным кажется предположение, что книга перешла к царю по наследству от предшествующих поколений в преемственности московских князей.¹³ Примечательно, что в Александровской слободе, опричной резиденции царя, потребовалось издать именно Псалтирь (1577 г.). Существует мнение, что в годы «идеологического строительства» вернули из забвения практику певческого исполнения псалмов. Это мнение основано на идентификации (ее признают не все музыковеды), с одной стороны, Маркелла Безбородог (им, по утверждению трактата XVII в. «Предисловие, откуда и от коего времени начая быти в нашей Русей земли осмогласное пение...»), была «Псалтырь распета»), с другой стороны, игумена Хутынского монастыря Маркелла.¹⁴

Выразительная манифестация пропагандистского значения Псалтири датируется последним десятилетием XVI в. Для разработки доктрины «священного царства», воплощенной в образе царства и в образе царя, окончание переходного столетия было важным периодом. Установление Московской патриархии, а потом избрание на царство Бориса Годунова, которое воспроизводило византийские процедуры, понимались как достойное завершение идеологической кампании. Об этом на языке символов возвещали так называемые «Годуновские Псалтири», которые сохранились в количестве одиннадцати экземпляров. В течение 1591–1600 гг. они были копированы и вложены в почитаемые монастыри и церкви боярином Дмитрием Ивановичем Годуновым, приходившимся дядей царю Борису. Псалтири, помимо личности заказчика, объединяет многое: они представляют собой роскошные фолианты в лист, украшены большим количеством иллюстраций, снабжены развернутой вкладной записью с выходными данными и с указанием на предназначение каждого экземпляра. Но заказчик не сразу нашел подходящий для воплощения проекта формат. Самый ранний псалтирный кодекс

¹³ Левочкин И. В. Псалтирь царя Иоанна Васильевича Грозного как памятник русского средневекового искусства // Левочкин И. В. Очерки по истории русской книги XI–XVII вв. М., 2009. С.207–219.

¹⁴ Коротких Д. А. Певчая Псалтирь в памятниках XVI-XVII вв. // Музыкальная академия. 2001. № 4 (677). С. 136–142.

1591 г., вложенный в Ипатьевский монастырь, отличается от других по способу соединения иллюстраций и текста. В этом кодексе миниатюры распределены по тексту Псалтири (Архив музеев Московского Кремля, № 136).

Остаются десять стереотипных рукописей. Серийность их, кроме тождественности структуры, явствует из того, что в двух экземплярах пропущено название места, для которого они предназначались. Получается, что в Чудов монастырь, где было налажено производство «Годуновских Псалтирей», сначала поступал заказ на создание очередной копии, и лишь потом принималось решение, куда ее определить. Подобная рассылка «тиража» манускриптов во все концы страны производилась на Руси впервые, она была эквивалентна торжественному объявлению о том, что сакральность царства поднялась на высшую ступень. Ступенью этой стало учреждение в 1589 г. Московской патриархии. О пропагандистской нагрузке книг свидетельствует и парадное их оформление, и настойчивое напоминание в записях о том, что Москва стала Третьим Римом, а еще более - символическое содержание миниатюр. «Годуновские Псалтири» относятся по расположению в них миниатюр к тому типу, которому в научной литературе присвоили не совсем удачное название «монастырской» редакции и к которому принадлежит также знаменитая Киевская Псалтирь 1397 г. В «монастырской» редакции миниатюры находятся на полях и выполняют функцию толкований, в них настойчиво проводится мысль о предустановленности всех исторических событий. В их веренице находила свое законное место трансформация Московского княжества в «священное царство» во главе с двоицей царя и патриарха.¹⁵

«Годуновские Псалтири» готовились не только как мемориальные вклады частного лица, что доказывается от противного. Вообще говоря, Дмитрий Иванович был щедр на вклады, особенно в опекаемый Годуновыми Ипатьевский монастырь, по преданию основанный мурзой Четом, прародителем их клана. Но ни в одной из вкладных, сопровождающих другие его дары, в том числе роскошное Евангелие 1605 г., Москва не называется Третьим Римом. Все это частные приношения боярина и его семьи, что и подчеркнуто в записях. Маловероятно и то, что «Годуновские Псалтири» являются памятником отдельно взятому самодержцу и членам его семьи, хотя их имена

¹⁵ *Гладышева Е. В.* Об особенностях иллюстрирования русских Псалтирей с миниатюрами на полях XIV–XVI веков // *Древнерусское искусство. Византийский мир: Региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения.* М., 2017. С. 165–186.

исправно перечисляются в каждой из вкладных записей. Такому выводу противоречит однотипность книг, между тем как производство их было организовано при одном царе (Феодоре), а завершилось при другом (Борисе). Новый статус Годуновского рода, отразился только лишь в замене соответствующих имен, которые упоминаются во вкладных. Напротив, смысл массовой операции с Псалтирями заключался в том, чтобы объявить о появлении на свет нового исторического феномена, каковой здесь же провозглашался *urbi et orbis* Третьим Римом.¹⁶ О продуманности акции говорит и то, в какие годы она была предпринята. Ныне доказано, что первым официальным источником, в который вставлена формула «Москва – Третий Рим», является Грамота об учреждении патриаршества 1589 г. Грамота – программное произведение для рассматриваемой эпохи, яркий памятник церковной публицистики, подводящий итоги всех московских мероприятий XVI в. идеологической направленности.¹⁷ «Годуновские Псалтири» – такие же программные памятники, как Грамота. Декларировать столицу Третьим Римом распорядители книжного дела сочли нужным тогда, когда рядом с сакральной фигурой самодержца возникла равновеликая фигура патриарха. В чем-то заказ и рассылка книг Дмитрием Годуновым напоминает некоторые аксессуары императорского культа. Вспомним об отправке по провинциям портретов новоизбранного императора, вспомним также специальную маркировку императорских документов (красные чернила, золотая печать и др.). Мероприятие с «Годуновскими Псалтирями» на свой манер указывает на стремление Московских самодержцев XVI в. уподобиться императорам.

Ангел империи (Архангел Михаил)

Когда объекты поклонения резко умножаются в числе – это симптом новой стадии развития культуры, погруженной в религию, какой была древнерусская. В XVI в. пантеон русских святых пополнился бóльшим их числом, нежели за все предыдущие столетия. Почитание новоявленных чудотворцев сопровождалось созданием цикла обеспечивающих это почитание произведений, включая службу (с проложной памятью),

¹⁶ Усачев А. С. Об истории бытования идеи «Третьего Рима» в России XVI в. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. Серия II: История. История Русской православной церкви. 2015. Вып. 3 (64). С. 9–17.

¹⁷ Синуцына Н. В. Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). М., 1998. С. 299–305.

жизне, похвальное слово, а нередко еще и список чудес. За счет таких агиографических циклов значительно расширился корпус оригинальных текстов, по которым описывают литературные процессы XVI в. Но для понимания идеологических движений не менее важны традиционные объекты почитания. В критические минуты развития культуры они поворачиваются скрытыми прежде гранями и занимают в системе конфессиональных ценностей почетные места. Одно из таких мест оккупировал в XVI в. Михаил Архангел. О внимании к нему говорит внушительный комплекс памятников литературы и искусства разной жанровой принадлежности. Они интересны нам, потому что почитание начальника ангельского воинства повлияло на формирование в Москве образа царства и образа царя. Памятники, отражающие почитание Михаила Архангела, имеют для изучения идеологии переходного времени то безусловное преимущество, что за верховным ангелом закрепился в разных ответвлениях христианства сходный набор функций. Интерпретация культа в его локальной специфике облегчается, когда есть возможность привлечь факты из культуры родственной, или хотя бы не совсем посторонней.

В почитании архангела Михаила, каким оно установилось в истории русского православия, типичного, присущего и другим культурам, оказывается не в пример больше, чем своеобразного. Чтобы понять, каковы причины такого положения вещей, придется вспомнить об истоках культа ангелов. Поклонение им берет свое начало на Востоке. Оно нашло отражение в библейских книгах, их место в небесной иерархии – следующее за Богом. Однако эти неземные существа выступают чаще без имени, при знаковых событиях еврейской истории появляется некий таинственный «ангел». Из канонических книг Библии имена архангелов Михаила и Гавриила встречаются только в Книге пророка Даниила. В девтероканонической Книге Товита действует еще ангел Рафаил. Из среды ангелов выделялся главный ангел – тот, которого впоследствии назвали Михаилом. Он рассматривался как посредник между Богом и людьми, и поклонение ему, как считают, создало предпосылки для веры в вознесшегося Иисуса Христа.¹⁸ Михаил или выступающий его субститутутом безымянный ангел стал полномочным исполнителем воли Всевышнего в отношении людей, и в этой сфере обладал эксклюзивными правами. Будучи функционально приравнен к Богу, он

¹⁸ *Хартадо Л.* Великие ангелы как Божественные посредники // Небесные посредники: Иудейские истоки ранней христологии. Пер. с англ. М., 2016. С. 74–95 (Христианская мысль: Тексты и исследования. Т. 4).

распоряжался множеством дел, связанных с судьбами мира, с его здешними и нездешними обитателями. Перечень его забот простирается от брани с восставшими ангелами до врачевания недугов. Поскольку же во все времена строгий монотеизм вынужден был делить свою власть с простыми суевериями, в дуалистических верованиях народов и племен посредник Бога норовил встать на Его место. Такова причина, по которой представители ангельского чина, будь то Михаил, или «великий ангел», или целое собрание бесплотных сил, оказались в числе главных героев в предметах обихода и в словесных формулах с защитными функциями. В новозаветную эпоху центром ангелологии выступала Фригия. Здесь находились Колоссы, христианам которых апостол Павел адресовал свое Послание, призывающее их не прельщаться «службой ангелов» (Кол. 2:18). Здесь же располагалась Лаодикия, в которой отцы, сошедшие на собор, приравнивали к идолослужению молитву ангелам, возносимую вместо молитвы к Богу (канон 35). По соседству с этими городами помещаются Хоны, с которыми связано одно из главных чудес Михаила Архангела.

С Востока почитание верховного ангела восприняли греки, далее оно перекочевало на Запад. Михаил Архангел стал одним из немногих героев Писания и предания, прославление которых объединяло две половины христианского мира, вопреки всем недоразумениям и схизмам. При этом в той и другой из половин культ ангелов доставлял служителям церкви много неудобств. Затруднения возникали не только из-за того, что обращения к Михаилу, или к другим ангелам, содержали следы язычества и противной христианству магии. Архангела Михаила нельзя было приравнивать к святым, потому что, в отличие от них, он был оторван от земного бытия. Отсутствие у архангела плотского прототипа создавало определенные сложности для благочестивого человека и для его духовных наставников. Будучи отличным от причтенных к святым людям, архистратиг требовал и отличных от них форм почитания. Как могли люди, ищущие благосклонности небожителя, взаимодействовать с невообразимым? Ситуации возникали нестандартные. Г. Пирс, опираясь на свидетельство Севира Антиохийского, констатирует, что для освящения церквей, построенных во имя архистратига, в них заносили мощи святых.¹⁹ По мнению исследователя, чтобы такой абстрактный святой, как Михаил Архангел, стал ближе к верующим, ему требовалось оставить вещественные знаки, подтверждающие его присутствие на определенном месте - улики сотворенного

¹⁹ *Peers G. Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium. Berkeley; Los Angeles; London, 2001. P. 157–193; cf. p. 76–77.*

чуда. Важно, что и события, предшествующие явлению архистратига, и ландшафт, служивший ему мизансценой, и знаки его присутствия неизменно воспроизводились при учреждении очередного святилища, посвященного посланнику небес. Так было в трех памятных местах, где Михаил Архангел явил себя людям – в Хонах, на горе Гаргано и на горе Сен-Мишель. Традиционный зрительный образ Михаила - юноши с двумя крыльями назначен был не столько показать его внешний вид, сколько напомнить о сверхъестественной природе героя. Часто, не обнаруживая себя, он одними знаменами извещал о своем присутствии.

На Русь культ Михаила Архангела пришел из Византии, хотя нельзя исключить, что отдельные его компоненты (особенно воплощенные в отвергаемых церковью модификациях) занесены были из Европы. Со времен князя Владимира слава архангела распространялась с неслыханной быстротой, о чем говорят крестильные имена, посвящения храмов, иконописные изображения. Укореняется вера в апотропеические силы Михаила, вера, находившая выход в неканонических формах, включая заговоры, запретные молитвы, амулеты, филактерии, и др. В совокупности знаков, в которых отразилось почитание архангела на Руси, полностью воспроизводится сложившаяся в других странах сфера его попечений. Репродуцируется и то несколько двусмысленное положение, какое Михаил занимал в небесной иерархии. Он то предстает равновеликим Богу, то скрывается за спиной небожителей низшего ранга. Такая двусмысленность выражается в сосуществовании двух противоположных тенденций, которые прослеживаются по тексту русских источников. Иногда об участии архистратига в описываемых событиях можно только догадываться, например, в тех летописных известиях, где русским полкам помогает в сражении какой-то ангел, без спецификации его личности, или даже целая недифференцированная ангельская рать.²⁰ Ту же тенденцию к деперсонализации, но в другой форме, когда главный из ангелов как бы растворяется в ряду подобных ему, мы имеем в отреченных молитвах и заговорах, где, вслед за Михаилом, перечисляется поименно до десятка ангелов. Иногда, по аналогии с прочими именами, заклинатель на свой страх и риск изобретает новые. Так, в позднем списке встречаются стилизованные под еврейскую ономастику Посмотрил, Пострелил,

²⁰ *Мальцев М. В.* Почитание св. архистратига Михаила в русской православной традиции. I. Явления св. архангела Михаила в Русской Земле // Православие и русская народная культура. М., 1993. Кн. 2. С. 7–43.

Воротил.²¹ В подобных обращениях, скорее всего, сказывается свойственное памятникам устной словесности стремление дать исчерпывающий перечень объектов магической процедуры. Но следует также принять в расчет, что существовала традиция закреплять за каждым ангелом надзор над какой-то стихией или над каким-то разрядом предметов. Об этом пишет Епифаний Кипрский в отрывке из сочинения «О весах и мерах», который отлично знали на Руси. Отрывок цитирует летописец под 1110 г.

Наши источники, переводные и оригинальные, отражают и противоположную тенденцию – стремление адептов религиозного культа конкретизировать его объект, выделив архангела из рядов ангельского воинства. По указанным уже причинам – абстрактности самого сакрального персонажа - сделать это было нелегко, так что индивидуализация верховного ангела продвинулась не очень далеко. Тем не менее, почитатели архангела Михаила не готовы были довольствоваться теми символическими намеками, в которых он являл себя миру. Визионеры, а за ними и те, кто описывал их видения, заявляют, что сошедшим на землю ангелом был именно Михаил, даже если тот предусмотрительно воплотился в какого-то человека. Редкие устаиваются внимать его речам, единицы - вступают с посланником небес в диалог. Полный набор эпизодов, которые византийцы рассматривали как примеры участия главного ангела в судьбах людского рода, собран в Сказании о чудесах Михаила Архангела, датирующемся IX в. и вышедшем из-под пера Панталеона, диакона Софии Константинопольской. Для нас его сочинение важно по двум причинам. События, включенные Панталеоном в его перечень, выстроены в хронологической последовательности, подтверждая неизменное внимание Вышнего к Его творению. Судьба мира телеологична, каждое новое звено в ней предусмотрено Богом. Таков вывод, который делал читатель Сказания, не исключая русского книжника. Ибо Сказание входило в репертуар его чтения, и это вторая причина, по которой свод греческого диакона важен для наших разысканий. Скорее всего, южнославянский перевод произведения усвоен был письменностью восточных славян в конце XIV или в XV в. в результате «Второго южнославянского влияния».²²

В Сказании учтены как те явления ангела, о которых сообщается в Ветхом Завете, так и те, которые имели место в истории Византии. Пересказывая библейские события,

²¹ Сибирский сборник XVIII в. / Подгот. А. А. Турилов // Отреченное чтение в России XVII-XVIII вв. М., 2002. С. 257.

²² Ср.: *Иванова К.* Bibliotheca hagiographica Balcano-Slavica. София, 2008. С. 285–286.

Панталеон всякий раз настаивает на том, что фигурирующий в тексте ангел есть не кто иной, как Михаил. То же повторяется в эпизодах, относящихся к византийскому периоду, включая рассказ о видении Константина Великого и создании им святилища на европейском берегу Босфора (Михаэлиона). Обзор чудес доводится писателем до современности. Тогда, в годы правления Михаила III, случилось чудо о Маркиане «вощнике», который самолично беседовал с архангелом. Настойчивость Панталеона, идентифицирующего каждого упоминаемого им ангела с Михаилом, косвенно свидетельствует о том, что подобная конкретизация не была общепринятой, как и при других явлениях ангела. Например, действующий в византийском Сказании о построении храма Святой Софии ангел остается по тексту произведения безымянным. Для нас это Сказание интересно еще и тем, что его перевод, при посредничестве Еллинского летописца, отразился в старшей редакции Русского Хронографа. Но и в Хронографе ангел, принявший участие в строительстве, не получил собственного имени. Непоследовательность в этом вопросе можно увидеть на примере подписей к изображениям на Златых Вратах Суздальского собора (1222–1225 гг.). Изображения охватывают почти все библейские сюжеты с участием ангела. В согласии с текстом Библии, тот, кто призывает Гедеона, назван «ангел Господень», но трех отроков спасает уже «архангел Господень», и далее: на пути у едущего на ослице Валаама встает «архангел Господень Михаил», ассирийское войско уничтожает «архангел Господень Михаил», а Иисусу Навину является сам «архистратиг Михаил».²³ Нежелание при определенных обстоятельствах упоминать Михаила может объясняться тем еще, что в его обязанности входила встреча душ, покидающих тело, и сопровождение их в загробном мире. Неопределенное слово «ангел» мы тогда сочтем эквивалентным эвфемизму, каких немало в лексике, связанной со смертью.

В памятниках литературы и искусства XVI в. мы наблюдаем отчетливую тенденцию к персонализации Михаила. Одно это говорит о том, что небесный посланник неизменно находился в поле зрения у создателей доктрины «священного царства». Репрезентативным случаем, когда у книжников, осмысляющим ход истории, возникает потребность включить в эту историю чудесные деяния главного представителя ангельского чина, можно считать знаменитый Чудовский сборник РГБ, собр. Егорова, № 1844. Сборник состоит из четырех произведений: Толковый Апокалипсис, Слово Иоанна

²³ Овчинников А. Н. Суздальские Златые врата. М., 1978. Илл. 95, 114, 116, 123, 126.

Богослова на Успение Богородицы, Похвальное слово на зачатие Иоанна Предтечи, Сказание Панталеона о чудесах архангела Михаила. Текст каждого из них украшен многочисленными миниатюрами, которые и по стилистической манере, и по способу размещения на страницах рукописи соответствуют оформлению десяти томов знаменитого Лицевого свода. Чудовский сборник представляет собой по отношению к своду нечто вроде дополнения, или параллельного ряда эпизодов из священной истории, которые заполняли лакуны, возникшие в развернутой Лицевым сводом панораме мировой истории. Архангел присутствует как при начале, так и при конце этой истории – там, свергая с неба Дракона и его ангелов, здесь, потому что он, как думали, будет главным ангелом, который вострубит в Судный день. О том и другом говорится в Сказании Панталеона, вошедшем в Чудовский сборник. Убрано только риторическое введение к Сказанию, чем еще больше выявляется историческая динамика, пронизывающая рассказы константинопольского диакона. Случайно или намеренно, но составители кодекса создали рамочную композицию. Если в конце его находится Сказание Панталеона, то в начале рукописи размещен Апокалипсис, запечатлевший события, которыми история должна закончиться. Нужно вспомнить, что Лицевой Апокалипсис был оформлен как особый тип книги незадолго до создания Чудовского сборника (старший список середины XVI в. РГБ, собр. Е. Е. Егерев, № 6). Ничего подобного Лицевому Апокалипсису не знают другие христианские культуры. Можно думать, что эта книга воплощает историософские размышления тех самых идеологов XVI в., которые позднее приступили к созданию Чудовского сборника. Что касается находящегося в сборнике Сказания Панталеона, его актуальность в культурной ситуации XVI в. находит подтверждение в иконе Михаила Архангела в деяниях. Икона происходит из поселка Лальска Кировской области, Сказанию соответствует порядок клейм и надписей к ним (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева).

При всей важности других функций, которые были закреплены за архангелом, неизменно значимой оставалась защитная. Именно она актуализируется в магических предметах и в словесных обращениях к главе небесных сил. Узаконенным церковью аналогом таких обращений можно считать Чудо Михаила Архангела в Хонах. Там посланник небес спас благочестивого Архиппа, на которого злонамеренные язычники направили смертоносные потоки воды. Помимо 8 ноября, когда чествуется Собор Михаила Архангела и прочих сил бесплотных, Чуду в Хонах, вслед за Византией, был назначен отдельный праздник (6 сентября). В церковном обиходе стран Византийского

круга – это редчайший случай, когда чудо святого эмансипировалось в церковном календаре от самого чудотворца. Не случайно Чудо стало сюжетом многочисленных литературных творений, иконографических схем. Древнерусской живописи известен даже уникальный вариант композиции (икона из села Комарицы), где на одной доске совмещаются изображение и текст (часть текста) Чуда. Сходное композиционное решение, запечатленное в известной «Зырянской Троице», послужило даже поводом приписать Комарицкой иконе миссионерское назначение (гипотеза не слишком убедительная).²⁴ Воспоминание о чуде ожило в духовной жизни XVI в., что подтверждается и памятниками иконописи, и распространением новых вариантов рассказа о достопамятном событии, среди них перевод редакции Симеона Метафраста, выполненный Максимом Греком.²⁵ Как то бывает в истории литературы, использование сюжета, находящегося в популярном произведении, иногда выходит за пределы присущей этому произведению внутренней логики. Таков случай с Житием Александра Свирского, где параллель с Чудом в Хонах проведена автором на формальном уровне, защитная функция чудотворца низведена до хозяйственных забот. Но и в такой приземленной форме сюжет оставался в памяти книжников. При посредничестве рассказа об Александре Свирском, он перешел в Житие Ефрема Перекомского.²⁶

Роль чудесного защитника отведена архангелу Михаилу в Сказании, рассказывающем о спасении отрока в Дохиарском монастыре на Афоне. Сказание представлено в рукописях XVI в. несколькими разновидностями. Тогда же (1564–1565 гг.) деяния архангела воплощаются в многочленном (из 47 сюжетов) цикле фресок, украшающих стены Кремлевского Архангельского собора. В цикл, показывающий участие архангела в судьбах человеческого рода, включены и сцены, иллюстрирующие

²⁴ Преображенский А. С. Урок язычникам: Икона «Чудо в Хонех» из села Комарицы и христианизация зырян // Иконы Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье: Статьи и материалы. М., 2005. С. 93-121.

²⁵ Быкова В. М. Сказания о чудесах архангела Михаила в древнерусской книжности: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006.

²⁶ Пигин А. В., Запольская К. М. К вопросу об источниках Жития Александра Свирского: (Житие Пахомия Великого и Чудо архистратига Михаила «иже в Хонех») // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т. 55. С. 281–288.

два упомянутых чуда (в Хонах и в Дохиаре).²⁷ В «Великих Минеях Четиих» посвященные Михаилу статьи распределены между двумя датами. Под главной датой – 8 ноября, помимо проложных статей, помещено Сказание Панталеона и Похвальное слово Михаилу и Гавриилу Климента Охридского. Под 6 сентября, не считая текстов из Пролога, находятся: Сказание о Чуде в Хонах, причем в двух версиях – первоначальной (старший перевод) и в переложении Симеона Метафраста (перевод Максима Грека), Сказание о спасении отрока, наконец, вторично (помимо полного текста под 8 ноября) переписанное введение к Сказанию Панталеона с заголовком «Слово похвальное...». Если искать в литературе XVI в. лучший пример того, как архангел реализовал свою функцию защитника, можно указать на рассказ «Волоколамского патерика», программного произведения для переходной эпохи. Там говорится, что Батый не дошел до Новгорода, потому что путь ему преградил сам верховный ангел. Татарский царь понял, что он лицеизрел Михаил лишь потом, когда увидел его изображение на киевской фреске. Соответствующие известия, в связи с рассказом о татарском нашествии, включены в Хронограф и в «Степенную книгу» - исторические памятники, пропагандировавшие доктрину «священного царства». Иона Думин, еще один участник идеологических мероприятий, воспользовался тем же эпизодом для своей редакции Жития Александра Невского, причем писатель вложил в уста архистратига гневный монолог.²⁸

Трудно сказать, явилась ли роль защитников, закрепленная за ангелами, в особенности за архангелом Михаилом, следствием того, что они понимались как воители, или наоборот – служа защитниками, они закономерным образом стали выступать в облики воинов. По давней христианской традиции «ввоинились», т. е. превращались в ратников Христовых, мученики за веру. Молились отдельно взятому или всем им сразу в надежде, что они поспособят в сражении. Но были в их рядах и святые воины - те, кто специализировался на помощи в бранных трудах. Михаила изографы часто рисовали рядом со святыми воинами – Георгием Победоносцем и Дмитрием

²⁷ Подковырова В. Г. Лицевые списки Чуда Михаила Архангела о Дохиарском монастыре из фондов Библиотеки Российской академии наук в контексте традиции бытования и иллюстрирования сюжета // Книжные центры Древней Руси: Ростово-Ярославская земля. СПб., 2022. С. 246–280.

²⁸ Сиренов А. В. Степенная книга и русская историческая мысль XVI–XVIII вв. М.; СПб., 2010. С. 181.

Солунским, а в русской иконописи – с Борисом и Глебом. Его и самого представляли в облачении воителя, в чудесах, в которых он участвовал, он верховодит святыми воинами или сражается с ними бок о бок. Предводительствуя небесной ратью, он в час битвы то и дело оказывался рядом с земным правителем. Императорам и царям ангельский патрон вообще отдавал предпочтение, приходил к ним на помощь, помимо ратных дел, также и во всех других. Находясь в постоянном взаимодействии с персонами, облеченными властью, и функционально замещая Всевышнего, архангел сам выступал в качестве эталона, на который надлежало равняться тем, кому выпал жребий управлять государством. В принципе, это касалось всех правителей, коль скоро власть дана им Богом. Но в веренице бесследно исчезнувших царств выделяются избранные – воплощавшие высший исторический замысел Творца. Соответственно, и царствующие там особы находились в самых близких отношениях с верховным ангелом.

Избранными почитались Священная Римская империя и Византийская империя. Каждая из них не сомневалась, что она пользуется благосклонностью архангела Михаила в эксклюзивном порядке. В двух точках притяжения христианского мира, которые объявили себя империями, образ «ангела империи» эволюционировал параллельно. Для историка русской религиозно-политической мысли важно знать, как обстояло дело в Византии. Там близость архангела к императору выражалась ясно и отчетливо. Предание гласит, что Михаил явился первому христианскому императору Константину и гарантировал ему помощь в противостоянии язычникам. «Новым Константином» именовался император Михаил VIII, восстановивший православную империю после латинского владычества. Заняв императорский престол, он воздвиг в Константинополе монумент. На нем он представил самого себя и архангела, которому император подносит модель отвоеванной столицы. Верховный ангел изображался с императорскими аксессуарами – лором, мериллом, и т. д. Неудивительно, что история Византии насчитывает восемь императоров, носивших имя Михаила. За архангелом твердо закрепилась функция небесного стратилата. И. Роланд проследил, как в источниках изменялось прозвище Михаила: если поначалу его неизменно именовали «архангелом», то с VIII в. стали последовательно употреблять термин «архистратиг».²⁹ Для нас важно, что образ Михаила вместе с его материальной и словесной атрибутикой был перенесен на Русь и прочно там прижился. Своим покровителем его видели едва ли не все потомки

²⁹ *Rohland J. Erzengel Michael, Arzt und Feldherr: Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes. Leiden, 1977. P. 105–151.*

Рюрика, и не зря имя Михаил стало в кругу князей одним из самых популярных. Рецепция образа, сначала в Византии и на Балканах, потом - у восточных славян, создала благоприятные условия для ревностного почитания архангела, какое установилось в культуре XVI в.

Образ архистратига часто фигурирует в памятниках, относящихся к годам правления Ивана Грозного. Именно при нем составлены «Великие Минеи Четьи», «Степенная книга», Лицевой свод, к которому примыкает и Чудовский сборник. При первом русском монархе был выполнен посвященный архистратигу цикл фресок в Архангельском соборе. Косвенным подтверждением особого значения, какое имел для Грозного культ Михаила, служит внимание, с каким относился царь к возродившему Византийскую империю Михаилу VIII. Тот, как мы знаем, и сам был усердным почитателем архистратига. Образ императора помещен среди иконописных подобию русских князей во фресках Архангельского собора, а в Первом послании Андрею Курбскому Грозный отдает должное императору как реставратору Византии. Царь помнил все случаи, когда Михаил Архангел являлся на помощь героям Ветхого Завета и византийским императорам. Приведя несколько таких примеров в Послании Курбскому, Грозный делает вывод, что архистратиг «оттоле даже и донине всем благочестивым царем пособствует».³⁰ В Послании, адресованном начальству Кирилло-Белозерского монастыря, цитируя Василия Великого, царь касается функции «ангела немилостивого». Михаила выступает в роли психопомпа – проводника душ умерших.³¹ Свои демонстративные политические жесты царь соотносил с календарными днями, посвященными Михаилу Архангелу: 8 ноября он выбрал для расправы с непокорным митрополитом Филиппом.

А вот причастность Грозного к написанию Канона «Ангелу Грозному воеводе» и Молитвы архангелу Михаилу, атрибуция которых царю закреплена была авторитетом Д. С. Лихачева, оказалась сейчас ввиду новых находок под вопросом.³² Вызывает сомнение

³⁰ Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Подгот. Я. С. Лурье, Ю. Д. Рыков. Л., 1979. С. 36 («Литературные памятники»).

³¹ Послания Ивана Грозного / Подгот. Д. С. Лихачев, Я. С. Лурье. М.; Л., 1951. С. 171 («Литературные памятники»).

³² Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972. С. 10–27.

отождествление Грозного царя и Парфения Уродивого, чьим именем надписан Канон. В рукописях нет никаких указаний на принадлежность ему и весьма распространенной в списках Молитвы.³³ Недавно в сербских списках XVI в. отыскивались отличные от древнерусских Канон и Молитва, тоже с именем Парфения Уродивого.³⁴ Убеждение историков, что Грозный был в последние годы обуян страхом смерти, остается на сегодняшний день единственным – шатким основанием для атрибуции ему Канона и Молитвы. Но важно подчеркнуть, что доводы против их принадлежности царю касаются только этого Канона и только этой Молитвы. Акцентировать такое ограничение важно, потому что некоторые историки, не приводя веских аргументов, склонны считать историографической фикцией существование гимнографических упражнений русского самодержца в целом.³⁵ Уважение к авторским правам едва ли было в гимнографии более строгим, чем в литературе. И все же специалисты по древнерусской музыке с доверием относятся к надписаниям «Творение царя и великого князя Иоанна Васильевича всея России» (с вариантами), читающимся при песнопениях в авторитетных рукописях. Возвращаясь к нашей теме, заметим еще, что Канон и Молитва «Грозному воеводе», независимо от решения вопроса об их авторе, указывают на важность культа верховного ангела для духовной культуры XVI в.

Царь не сомневался, что именно Михаил Архангел поддерживал его при взятии Казани. Вся Казанская эпопея, как ясно из летописных известий, сопровождалась молитвами и обращениями к начальнику небесного воинства. Уже чудесное обретение в 1551 г. образа Михаила в Пронске указывало на главного покровителя будущей кампании. В посвященном архангелу кремлевском соборе царь молится перед походом. К архистратигу возносит молитвы и на него возлагает свои упования о помощи русским

³³ Турилов А. А., Чернецов А. В. Отреченные верования в русской рукописной традиции // Отреченное чтение... С. 57–60; Марчалис Н. Люторь иже лють: Прение о вере царя Ивана Грозного с пастором Рокитой. М., 2009. С. 164–178.

³⁴ Елесиевич С., Турилов А. А. Канон и молитва «Ангелу Грозному воеводе небесных сил» Парфения Уродивого в русской и сербской рукописной традиции: К вопросу о датировке и авторстве // Комплексный подход в изучении Древней Руси: Материалы XII Международной научной конференции. 11–15 сентября 2023 г., Москва. М., 2023. С. 189–190.

³⁵ Lenhoff G. D. The «Стихиры Ивана Грозного» as a Cultural Myth // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию В. В. Иванова. М., 1999. С. 45–54.

полкам митрополит Макарий, о чем он извещает царя в специальном послании. Там, для ободрения русского войска, приводятся библейские примеры того, как Михаил в стародавние времена обеспечил победу Божиим избранникам. Под стенами Казани Грозный ставит полотняную церковь во имя ангела, под эгидой которого сражалось московское воинство. В «Казанской истории», наиболее популярном рассказе о тех же событиях, Михаил не называется по имени. Однако там упоминаются те именно библейские эпизоды, участие в которых приписывалось архистратигу (подвиги Иисуса Навина и Гедсона). Автор «Казанской истории» в своем панегирике князю Семену Микулинскому, говоря о его удали, заявляет, что казанцы «мняще его быти не человека, но аггела Божия». Подразумевается, надо думать, Михаил Архангел.³⁶

В связи с Казанской темой нельзя не вспомнить знаменитую икону «Благословенно воинство Небесного Царя». На ней архангел Михаил возглавляет шествие вооруженных всадников, направляющееся к Горнему Иерусалиму, который представлен в верхней части доски. Шествие движется тремя расположенными друг над другом потоками, некоторые из воинов украшены нимбами, у других нимбов нет. Обращает на себя внимание помещенный в центре композиции и выделенный по размеру персонаж в царском одеянии, в руках он держит крест. Хотя иконе посвящена обширная научная литература, участники дискуссии так и не пришли к общему мнению, каков смысл образа. С некоторыми вариациями исследователи придерживаются в толковании одного из двух направлений. Одни прямо соотносят шествие с армией Грозного, возвращающейся из-под Казани (город, охваченный пламенем), иные пытаются разглядеть за отдельными фигурами конкретных участников баталии, а кое-кто ищет даже портретное сходство с оригиналами (чаще всего, персонажа в царском наряде принимают за Грозного). Последнее, конечно, никуда не годится, потому что противоречит канонам древнерусской эстетики, требовавшей воспроизводить не материальную оболочку, а идеальный прообраз каждого персонажа. Другие, учитывая иконографические параллели, видят в иконе воплощение апокалипсических образов. Находят там и отзвуки церковно-служебных текстов. Название, под которым икона значится в описи Успенского собора, представляет собой цитату из стихир мученикам. Если вспомнить о том, что каждое историческое явление понималось в средние века на разных смысловых уровнях, и о том еще, сколь значимое место занимала Казанская кампания в идеологической программе XVI в., два направления в интерпретации иконы

³⁶ Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2000. Т. 10. С. 404, 438, 440.

не стоит считать взаимоисключающими. Икона находилась в соборе перед царским местом, и этим фактом исключается элемент случайности в ее иконографии. Попытка передатировать памятник и отнести его к годам правления великого князя Василия III не представляется удачной. Мероприятия, долженствовавшие легитимировать его статус царя, не были доведены до конца.³⁷ Возвращаясь к рецепции образа архангела, добавим, что на изображении, украшающем «Великий стяг» Ивана Грозного 1560 г., Михаил, как на рассмотренной иконе, ведет за собой войско. Именно Михаил был изображен в росписях Золотой палаты - в сценах, посвященных Иисусу Навину.³⁸

Для понимания идеологии и эстетики переходной эпохи важно краткое Сказание о предсмертном явлении Михаила Архангела княгине Евдокии Дмитриевне, вдове Дмитрия Донского. Сказание входит в состав своеобразного Жития Евдокии («Вмале сказание»), специально сочиненного для «Степенной книги» с присущей ей промосковской тенденцией. О встрече с ангелом повествует глава, названная «О явлении аггела Господня».³⁹ Незадолго до смерти, говорится там, Бог послал княгине некоего ангела, давая ей знать о приближающейся кончине. Увидев его, княгиня утратила дар речи. Жестами она распорядилась, чтобы иконописцы нарисовали ангела, который был бы похож на явившегося ей небесного гостя. Дважды писали изографы икону, и два раза княгиня давала понять, что нарисованный ангел отличается на того, кого она удостоилась лицезреть. Когда же, с третьей попытки, художники написали образ архистратига Михаила и когда княгиня увидела икону, к ней тотчас вернулась способность говорить. Ей стало ясно, что это и есть тот ангел, которого посылал ей Бог. Героиня усердно молилась перед новоизготовленным образом, поместила его в церкви Рождества Богородицы, «иде же и доньне стоит».

В этом маленьком литературном шедевре скрыт немалый пропагандистский заряд. Тот упор, который делает Сказание на культе Михаила Архангела, связан с переосмыслением в XVI в. татарского фактора в судьбах Руси. Участие татар в ее

³⁷ *Шалина И. А.* Икона «Благословенно воинство Небесного Царя...» из Успенского собора Московского кремля – программный памятник эпохи Василия III // *Искусство христианского мира*. М., 2021. Вып. 15. С. 175-194.

³⁸ Rowland D. *Biblical Military Imagery in the Political Culture of Early Modern Russia: The Blessed Host of the Heavenly Tsar // Medieval Russian Culture*. Berkeley; Los Angeles; London, 1994. Vol. 2. P. 182–212 (California Slavic Studies, Vol. 19).

³⁹ *Степенная книга*. М., 2008. Т. 2. С. 68.

истории надлежало согласовать с идеологией «священного царства». Понятно, почему архангел явился именно вдове Дмитрия Донского, героя Куликовской битвы. В произведениях Куликовского цикла, в частности, в Пространной летописной повести, говорится, что в сражении 1380 г. на стороне русских бились с татарами святые воины во главе с архистратигом Михаилом. Эти сведения включены в Лицевой свод, для которого была создана особая компилятивная редакция Сказания о Мамаевом побоище, причем помощь небесной рати подчеркивается и в тексте, и в миниатюрах.⁴⁰ Составители «Степенной книги» тоже не забыли упомянуть о содействии русским войскам бесплотных сил и самого Михаила. Сказание о явлении ангела княгине Евдокии по достоинству оценили уже в древности. В Лицевом своде эпизоду с Михаилом Архангелом посвящен целый цикл миниатюр, иллюстрирующий, между прочим, трехкратную попытку иконописцев выполнить заказ онемевшей княгини (БАН, 31.7.30, т. 2, л. 705-707). На миниатюрах хорошо видно, что иконописцы трижды предлагали ей одно и то же изображение. Несоответствие желаниям заказчицы заключалось не во внешних отличиях рисунка от видения, а в непреодолимости барьера между материальным и идеальным. Должно было случиться чудо, благодаря которому воплощенное в красках совпало с прообразом. Данный эпизод хорошо иллюстрирует символические основы древнерусского искусства. Важно еще, что архангел выступает в Сказании в своей традиционной роли психопомпа. Его лик ошеломляет княгиню, вызывает остолбенение, и это типичная реакция на явление Михаила. Подобная реакция на его образ подтверждает выводы, которые сделала на западноевропейском материале О. А. Добиаш-Рождественская в своей прославленной книге: «Шутливый и фамильярный по отношению к другим святым, религиозный человек средневековья, кажется, неизменно серьезен по отношению к св. Михаилу».⁴¹ Кстати, автору той книги принадлежит и использованное в названии главы словосочетание «ангел империи». Разыскания О. А. Добиаш-Рождественской подтверждают тезис, с которого мы начали свои размышления. Именно: культ Михаила Архангела в разных концах христианского мира имел немало родственных черт.

⁴⁰ Морозов В. В. Лицевой свод в контексте отечественного летописания XVI века. М., 2005. С. 149.

⁴¹ Добиаш-Рождественская О. А. Культ св. Михаила в латинском средневековье: V–XIII века. СПб., 2022. С. 277.

Еллинские царства (Троянская война и Александр Македонский)

Начать придется с нескольких разъяснений. Нужно вспомнить, что в словоупотреблении древних славян прилагательное «еллинский» являлось не этническим обозначением, а указывало на конфессию. С точки зрения православного человека мифическое Троянское царство и историческое Македонское царство роднила религия. Оба были созданы и населены нечестивыми язычниками – «погаными еллинами». В этом отношении они воспринимались как равнозначные и нередко выступали в паре. Но если точку зрения слегка изменить, возникает вопрос о том, чем связаны, с одной стороны, Троянская война, с другой стороны, образование и распад империи Александра Македонского. Желание перекинуть мостик от событий более позднего времени к древнейшим зародилось давно. Греки соединяли их, представляя все свои восточные походы как столкновения цивилизованного мира с варварами. Исократ трактовал таким образом взятие Трои Гераклом.⁴² Отдельные эпизоды в походе Александра соотносились писателями с событиями Троянской войны многократно и закономерно. Вожди народов отправлялись в поход, движимые безмерным честолюбием. Если верить позднейшим историкам – Плутарху и Флавию Арриану, знаменитый завоеватель сам вдохновлял себя примером героев Гомера. Его поэмы он будто бы всегда носил при себе, а начав Восточный поход, он посетил древнюю Трою. Царь Александр завидовал отличившимся при осаде Трои героям: величие их подвигов было увековечено в знаменитых поэмах, на что он сам не мог рассчитывать. Но актуальной оставалась и другая – на этот раз трагическая нота, звучавшая в истории как одного, так и другого царства. История обоих, начиная с первых дней, пронизана ощущением обреченности. Сколько бы лет ни длилась осада Трои, как греки, так и защитники города знали, что ему суждено пасть, сколько бы земель ни захватил Александр, злой рок назначил ему умереть молодым. Греки не сомневались в том, что фатум воздвигает и низвергает одно за другим царства смертных. Судьбы Трои и Македонской империи иллюстрировали однородность следующих друг за другом исторических циклов, включающих рождение и гибель очередного государства. С коррекцией, которую внесла в представления античной древности христианская телеология, такое понимание двух «еллинских царств» как звеньев, задавших ритм дальнейшему историческому процессу, перешло к средневековым мыслителям. С того момента, как Троянской войне и походам

⁴² *Bonnet C.* Le siège de Tyr par Alexandre et la mémoire des vainqueurs // *Topoi. Supplément 13: La Phénicie hellénistique.* 2015. P. 315–334.

Македонского царя отвели собственное место в историософии христиан, они избавились от печати религиозной отверженности, которая тяготела над всем наследием Древнего мира. Установленная Богом последовательность царств была более значима, нежели их конфессиональная маркировка.

Рассмотрим теперь по порядку, при каких обстоятельствах Троянская, а за ней и Македонская тема стали достоянием славянской письменности. Учтем сначала факторы, благоприятствовавшие рецепции Троянского мифа в письменности, которая, вообще говоря, относилась с большим подозрением к любым языческим божествам и дохристианским верованиям. В переводных византийских хрониках, в частности, в Хронике Иоанна Малалы, содержавшей наиболее подробные данные о древнегреческой мифологии, языческие культы объяснялись с позиций евгемеризма как возникшие вследствие обожествления умерших людей. Такого рода рационализация «еллинской прелести» делала ее менее зловредной в глазах блюстителей чистоты православия. Демифологизация коснулась и Троянской эпопеи, ибо в средние века не сомневались, что речь идет о подлинных фактах из прошлой истории человеческого рода. Важен и другой нюанс. Из каких источников черпали свои сведения о Троянской войне средневековые писатели? Дело складывалось по-разному: если в Византии поэмы Гомера читали в школе, то латинский Запад был знаком с ними больше понаслышке. Хотя обе половины христианского мира трактовали мифы как исторические документы, там и здесь господствовало убеждение, что творения Гомера наполнены поэтическими вымыслами. Считалось, что достоверные сведения о перипетиях Троянского похода содержатся в поздних псевдоисторических рассказах. Их приписали легендарным участникам событий – Диктису Критскому и Даресу Фригийцу. В то время как первый в своем «Дневнике Троянской войны» отражал интересы осаждавших город греков, второй в «Истории о падении Трои» проводил протроянскую линию. Через сочинения тех, кто скрылся за именами Диктиса и Дареса, Троянский сюжет прочно вошел в культуру латинского мира, став отправным пунктом при изложении истории европейских народов и источником генеалогических легенд для аристократии. Симпатии носителей западной культуры были на стороне троянцев. Они, как прежде древние

римляне, стремились отыскать своих предков среди тех, кто спасся из разоренной Трои.⁴³

Восприятие Троянского сюжета в Византии в чем-то походило, но в чем-то и отличалось от его рецепции на Западе. Противоположность в позиции двух вымышленных сочинителей имела здесь второстепенное значение. На первом месте стояла символическая значимость Троянской темы. Троя представлялась парадигмой всех будущих царств, и на этом основании ее включали в хроники в изложение библейской истории. Так обстоит дело в Хронике Иоанна Малалы, в которой Троянскому сюжету, излагаемому по версии Диктиса, отведена целая книга – пятая по счету. Перевод Хроники Малалы появился в славянской книжности рано - не позднее X в. Однако в цельном виде он не сохранился, растворившись в нескольких хронографических компиляциях. Наиболее крупные разделы Хроники содержит так называемый Иудейский Хронограф, но, когда и в каком объеме он перешел в восточнославянскую письменность, до сих пор не выяснено. Кроме того, все три списка Иудейского Хронографа (Архивский, Виленский и Варшавский) связаны с Литовской Русью. Есть мнение, что в полном виде он так и не пересек восточную границу Литвы. Во всяком случае, нет никаких данных о знакомстве древнерусских писателей с Троянским сюжетом в изложении Малалы. Неоткуда им было почерпнуть сведения и о певце Троянской войны Гомере. Им не могло бы прийти в голову прибегнуть к типичному приему латинских и греческих авторов, которые определяли свой метод посредством осуждения гомеровской лжи. Это делает маловероятной остроумную гипотезу Р. Пиккио, увидевшего реплику данного приема в «Слове о полку Игореве» (противопоставление автором собственной манеры поэтическим приемам Баяна).⁴⁴

По всему судя, с Троянской историей русские книжники впервые близко познакомились накануне переходной эпохи XVI в. Источников для знакомства появилось сразу два. Первый – это среднеболгарский перевод греческой Хроники Константина Манассии, второй – перевод с латинского языка «Троянской истории»

⁴³ *Фесенко А. В.* Троянский миф как культурное основание европейской идентичности // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. 2010. № 3 (35). С. 42–47.

⁴⁴ *Пиккио Р.* Мотив Трои в «Слове о полку Игореве» // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 86–99.

Гвидо де Колумна.⁴⁵ В том списке Хроники Манассии, который был занесен на Русь на рубеже XV и XVI вв. и к которому восходят другие русские списки, о Троянской войне рассказывалось дважды: в тексте самой Хроники, и вторично - в самостоятельной повести, включенной в перевод на Балканах и получившей собственный заголовок: «Повести о известованных вещех, еже о кралех прича и о рождених и пребываних» (кратко «Притча о кралех»). Это произведение, как думают, было переведено с латинского языка в Боснии или в Далмации в XIII-XIV вв. Посвященное Троянскому сюжету латинское сочинение мессинского судьи XIII в. Гвидо де Колумна пользовалось неизменной любовью европейского читателя. Оно было переведено на все национальные языки, многократно издавалось, начиная с XV в. (насчитывают восемь инкунабул).⁴⁶ Предполагают, что одним из этих изданий и воспользовался русский переводчик. Перевод «Троянской истории» принято датировать концом XV в., его связывают с интенсивной книжной деятельностью, развернувшейся тогда при кафедре Новгородского архиепископа Геннадия. Все же следует учитывать, что следы бытования «Троянской истории» в русской письменности ранее 1530-х гг. не найдены.⁴⁷

Много важнее, нежели сам факт перевода, являются случаи, когда к названным произведениям обращаются создатели исторических сводов и других памятников, нацеленных на создание образа «священного царства». Таков Русский Хронограф, старшую редакцию которого датируют 1520-ми гг. В его состав вошло сочинение под названием «Повесть о создании и поплении Тройском, и о конечном разорении, еже бысть при Давиде, цари Иудейском». Повесть написана на материале двух рассказов, которые входили в утраченный список Хроники Манассии. Замечательно, что составителя Хронографа ничуть не смущает конфессиональная несовместимость сюжета Повести с основным содержанием свода. Более того, в заголовке Повести составитель

⁴⁵ *Творогов О. В.* Троянские сказания в древнерусской литературе // Троянские сказания: Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI-XVII веков / Подгот. О. В. Творогов. Л., 1972. С. 148–160 («Литературные памятники»).

⁴⁶ *Маслов А. Н.* Троянская война и античность в исторической беллетристике Средневековья: «История разрушения Трои» Гвидо де Колумна в средневековой традиции. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Нижний Новгород, 2003.

⁴⁷ *Буланин Д. М.* Троянская тема в Житии Михаила Клопского // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 48. С. 214–228.

вплетает ее в канву рассказа о библейской истории, приурочивая падение города к царствованию Давида. Троянская война оказывается в Хронографе заметной исторической вехой еще и потому, что в русском своде, как то было в Хронике Манассии, непосредственно за Повестью помещен рассказ о начале Рима - «царства вечерних еллин». Рим связывает с Троянским сюжетом судьба Энея. По наблюдениям О. В. Творогова, Повесть стала самым популярным из древнерусских произведений Троянского цикла. Прочное место, которое она заняла в круге чтения московских книжников, обусловлено широким распространением включающего ее Хронографа. Но случалось и так, что памятник извлекали из состава Хронографа и переписывали как самостоятельное творение рядом с другими – посторонними текстами. Исследователь перечисляет целую серию подобных сборников. Хронограф и в других местах своего повествования вспоминает о Трое, но об этом скажем чуть позже.

В то время как «Повесть о создании и поплении Тройском» не превышает размером сходные по типу литературные сочинения Древней Руси, «Троянская история» Гвидо де Колумна представляет собой многостраничную книгу. Это во многом предопределило судьбу памятника в рукописной традиции. Переписчики и начетчики стремились сокращать книгу всеми доступными им способами, включая простейший, когда из рукописи вырывались «лишние» листы. Перевод «Троянской истории» сохранился в полной редакции и в виде многочисленных сокращенных. Правда, назвать первую редакцию «полной» можно лишь с долей условности, ибо все пять известных ее списков содержат значительные лакуны или механические дефекты. Отношение к творению мессинского судьи было двояким. С одной стороны, сложное по содержанию и многословное сочинение, с пространными отступлениями, мало кого вдохновляло на чтение. Об этом ясно говорит тенденция уменьшить его объем.⁴⁸ Отсутствие живого интереса к «Троянской истории» подтверждается и тем, что в собственно в древнерусских писаниях она редко цитируется и даже редко упоминается. Но, с другой стороны, Троянская тема безусловно была важна для средневековых книжников – особенно для тех, кто предавался размышлениям о чередѣ возвысившихся и погибших царств. Пускай о Трое вспоминали немногие – зато тема возникала в тех памятниках, которые создавали образ «священного царства». Для этого обращались и к «Троянской

⁴⁸ Творогов О. В. Повести о Троянской войне в русской рукописной традиции // Троянские сказания. С. 166-184.

истории», и к «Повести о создании и поплении Тройском». Подтвердим наш тезис конкретными примерами.

Берем Повесть о взятии Константинополя турками в 1453 г., имевшую большое значение для выработки московской идеологии. Троянские мотивы ясно различаются в Повести, хотя говорить о прямом на нее влиянии «Троянской истории» Гвидо де Колумна едва ли возможно (согласимся с выводом О. В. Творогова). Произведение о трагедии Царьграда требует подробного исследования. Но и теперь ясно, что сомнительна как атрибуция его Нестору Искандеру, так и датировка XV в. его главных редакций – «искандеровской» и «хронографической». Поскольку взаимоотношение редакций до конца не выяснено, позволим себе опираться на тот текст, который включен в Хронограф. Гибель Византийской империи произвела ошеломляющее впечатление на весь христианский мир, и автор Повести умело показывает вселенские масштабы катастрофы. Он проецирует трагический конец империи на предшествующие циклы провиденциальной истории. Возникает анфилада из нескольких временных горизонтов, включая тот момент, когда император Константин заложил основание Нового Рима, унаследовавшего славу Рима ветхого. Автору при этом требовалось напомнить и о событиях древнейших. Выбирая место для будущей столицы, говорится в Повести, Константин поначалу намеревался обосноваться в Троаде, «иде же и всемирная победа бысть греком на фряги». Царство становится символическим феноменом, переходящим от одного носителя к другому. Многократная смена субъекта подчеркивается в эпилоге Повести: султан «одоле одолевших гордаго Артаксерксия ... и потреби потребивших Троию предивну». Как видим, перед упоминанием Трои автор дает отсылку, через имя царя, еще к одному мировому царству – Персии. Над ней греки когда-то тоже одержали победу. В экзордиуме более поздних – летописных версий Повести к указанным деталям добавляется легенда о городе Византии, связанная с судьбой Олимпиады, матери Александра Македонского. Таким образом, возникает еще один временной горизонт, на сей раз с отсылкой к Македонскому царству.

Троянскому сюжету отведено почетное место в составе Лицевого свода, что очередной раз демонстрирует символическое значение сюжета в исторической концепции московских идеологов XVI в.⁴⁹ Она была концентрирована на выявлении в прошлом сходных сценариев – тех, по которым складывалась судьба ушедших в небытие

⁴⁹ Cf. *Bushkovitch P.* The Trojan War at the Court of Ivan the Terrible // *Russian History*. 2020. Vol. 47. No. 1–2. P. 36–48.

царств. Она вплотную подводила к мысли о том, что божественный замысел «священного царства» получил высшее и окончательное воплощение в Московской Руси. Четкий ритм движения мира во времени акцентируется в томах Лицевого свода одинаковой стилистической манерой, в которой выполнены миниатюры, и тождественным способом сочленения этих миниатюр с текстом. Полная редакция «Троянской истории» (правда, без первых книг и с другими купюрами) находится в первом томе «Лицевого свода», занимая там добрую половину кодекса (ГИМ, Музейское собр., № 358, л. 588-1002 об., 1029-1031). Самое удивительное, что заключительные строки «Троянской истории» отделены здесь от предшествующего текста еще одним – вторым по счету произведением о Троянской войне – известной нам «Повестью о создании о поплении Тройском» (л. 1003-1028 об., окончания недостает). Едва ли соединение двух памятников на одну тему произошло по случайному недосмотру. Против такого заключения говорит смысловая законченность отделившихся листов «Троянской истории», а также киноварный заголовок, которым маркировано начало Повести. Дублировка Троянского сюжета подчеркивала его роль в общем замысле многотомного свода. Но этим не исчерпывается эвристическая ценность сюжета для современного исследователя. Удвоение Троянского сюжета указывает на то, что составители его, скорее всего, взяли за образец несохранившийся русский список Хроники Манассии, в котором, как мы помним, Троянский сюжет тоже дублировался. В свою очередь, несохранившийся список по ряду признаков (в том числе, по наличию дублировки нашего сюжета) был близок к Ватиканскому – единственному из дошедших списков Хроники, который снабжен иллюстрациями.⁵⁰ Возникает вопрос: не был ли украшен миниатюрами и русский список Хроники? Если так, не были ли там иллюстрированы, в том числе, произведения на Троянскую тему?

В контексте наших разысканий это не праздные вопросы. Мы располагаем косвенными указаниями на то, что практика иллюстрировать «Троянскую историю» имела место. Известно несколько списков Истории, которые, как явствует из их оформления, собирались снабдить миниатюрами (в итоге так и не сделали этого), и такие, которые были копированы с иллюстрированных антиграфов. Один из списков в этом ряду – БАН, собр. Текущих поступлений, № 15. По плану, который не был

⁵⁰ Среднеболгарский перевод Хроники Константина Манассии в славянских литературах / Подгот. М. А. Салминой. Словоуказатели О. В. Творогова. София, 1988. С. 50–58.

реализован, миниатюра должна была сопровождать каждую страницу с текстом, для чего составители оставляли в рукописи чистой смежную страницу или ее половину. О. В. Творогов доказывает, что миниатюрами был украшен и оригинал данной рукописи. Иллюстрации находились также в другой рукописи – той, что явилась оригиналом для составителя Титовской редакции, известной в единственном списке РНБ, собр. Титова, № 2953. Следы оригинала отложились в этом списке в виде перенесенных отсюда подписей к миниатюрам. Отметим еще список, принадлежавший П. П. Вяземскому, опознанный ныне в рукописи РГАДА, ф. 188, Рукописное собр. РГАДА, № 69.⁵¹ Первый владелец рукописи указал на любопытную ее особенность. Текст в ней размещен по страницам в соответствии со строгим расчетом: две страницы, по 23 строки в каждой, эквивалентны тексту одного столбца в латинском первоисточнике *Истории*, если считать им издание 1489 г. Спрашивается: не перешла ли такая скрупулезность в членении копируемого текста из антиграфа, где она была связана с разметкой текста под иллюстрации? Достоинно внимания, что первый и третий из выделенных нами списков, список, послуживший оригиналом для Титовского, наконец, список из Лицевого свода – все, как один, содержат текст полной редакции перевода. Напрашивается вывод, что миниатюры находились или в архетипе перевода, или в ближайшей к нему копии, благодаря чему и возникла традиция дополнять текст «Троянской истории» изобразительным рядом. Иллюстрации – маркер важности текста, который они украшают. Сошлемся на иллюминированные рукописи Западной Европы, выделение в них Троянского сюжета отмечалось специалистами.⁵² Существование параллельной традиции в Московской Руси подчеркивает значение Троянской темы для интерпретации прошлого в духе запросов переходной эпохи.

Еще одним произведением, на которое мы должны здесь обратить внимание, является «Казанская история». Ее роль в идеологических мероприятиях, равно как и литературные достоинства, оценены дано. Но текстологическая работа, а также поиск источников, к которым обращался ее эрудированный автор, далеки от завершения. Одним из источников был Русский Хронограф, отсюда и проникли в «Казанскую историю» две связанные с Троей реминисценции. В первом случае, при рассказе о том,

⁵¹ Хрипков В. Ф. Русские списки и редакции перевода «Троянской истории» Гвидо де Колумна // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 46. С. 88–97.

⁵² Мусурок М. Л. Образ Трои во франко-фламандской миниатюре XV в. // Вестник С.-Петербургского гос. ун-та. Сер. 2: История. 2014. Вып. 3. С. 207–217.

как Иван Грозный собрался выступить против Казани, говорится, что царь ревновал славу князя Святослава, который брал дань с греков, «победивших древле Трои предивную». Более серьезный символический заряд несет в себе другой эпизод. Там речь идет о казанских женщинах, которые, убеждая сыновей предаться московскому царю, обнажали грудь и восклицали: «О милая наша чада! Помяните болезни наша, еже родяще вас подъяхом и пища млечныя!». Установлено, что в «Казанской истории» данная сцена взята из хронографической «Повести о создании и поплнении Тройском». Но вот беда: подобной сцены, которой в «Илиаде» (XXII, 80) соответствует обращение Гекубы к Гектору, нет в источниках Повести, т. е. в рассказе о Трое Манассии и в «Притче о кралех». Откуда же взял ее составитель Хронографа? Как удалось установить, он воспользовался в данном случае толкованием Никиты Ираклийского к Слову Григория Богослова о Маккавях. Просвечивающий через несколько промежуточных звеньев намек на эпизод Троянской войны исключительно важен в контексте «Казанской истории». Там он резонирует с другими вариациями архетипического мотива, отождествляющего город или государство с женщиной.⁵³ Отраженное в исторических прецедентах, начиная с Трои, взятие Казани становится ключевым событием в рождении нового «священного царства».

Переходим к наиболее показательным фактам, касающимся отношения Московской Руси к империи Александра Македонского и к самому завоевателю. В Византии Македонское царство и его создатель понимались как прообразы империи и василевса. Культуры, попадавшие, как славянская, под влияние византийской, усваивали какие-то из ее символических аксессуаров. Но Македонский царь был в чести и на латинском Западе. Поэтому не всегда понятно, откуда отдельные элементы общехристианского культа Александра Македонского пришли на Русь. Это касается, например, так называемого «вознесения» Александра Македонского - композиции, связанной с апофеозом царской власти и имевшей одновременно апотропеическое значение. Кроме того, славянам был доступен подробный, но не отличавшийся исторической достоверностью рассказ о жизни и деяниях Македонского царя. Это «Роман об Александре» псевдо-Каллисфена, популярный в средние века на Востоке и на Западе. Из многочисленных переделок Романа первой в славянскую письменность попала греческая редакция, условно обозначаемая как «бета». Перевод ее, получивший в

⁵³ Ср. поздние, а потому не вполне корректные фольклорные аналогии: Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 190–199.

науке название Хронографической Александрии, вошел в известный уже нам Иудейский Хронограф, а переделка этого же перевода (вторая из его славянских редакций, по классификации В. М. Истрина) – в Еллинский летописец.

В конце XV в. русские книжники познакомились с переведенной на Балканах поздней греческой редакцией («дзета») «Романа об Александре», в которой сюжет произведения был переработан, наполнившись фантастическими и занимательными подробностями. Новый перевод получил название Сербской Александрии, на русской почве он, в свою очередь, породил собственные редакции и разновидности. В то время как старший перевод (Хронографическая Александрия) распространялся только в составе хронографических компиляций, Сербскую Александрию читали как самостоятельный памятник. Исследователи обратили внимание на превратности его судьбы в рукописях: от XV в. сохранился единственный список Сербской Александрии (в сборнике Ефросина Белозерского РНБ, собр. Кирилло-Белозерского мон., № 11/1088), от следующего столетия – ни одного. Начиная с XVII в. произведение получило признание и копировалось бесчисленное множество раз, став с тех пор любимым чтением всех сословий Московского государства. Такие приливы и отливы в рецепции Сербской Александрии объясняли по-разному. Полагаем, что выбор книжников XVI в. между двумя типам Александрии напрямую зависел от функции, какую выполнял «Роман об Александре» в тех литературных мероприятиях идеологической направленности, где он так или иначе отразился.

Выбор большинства писателей в целом понятен: литература переходной эпохи ознаменовалась созданием масштабных исторических сводов. Для таких задач больше подходила Хронографическая Александрия. И все же по мере надобности учитывали и второй тип Александрии. Комбинацию двух типов видим в Русском Хронографе, составленном в Волоколамском монастыре Досифеем Топорковым. Его рассказ о Македонском царстве (четвертая редакция по В. М. Истрину) важен для общей исторической схемы, развиваемой в Хронографе. Рассказ написан на основе редакции Еллинского летописца, но в текст вмонтированы четыре фрагмента, восходящие к Сербской Александрии: известие о взятии Афин (без собственного заголовка), главы «О пришествии Александрове в Рим», «О пришествии в Трои», «О добродетелех Александровых». Важно содержание этих вставок: в первых двух карьера царя связывается с судьбой символических центров, определивших течение мировой истории. При этом не имело значения, что в действительности ни Афины, ни Рим Александр не завоевывал. В третьей вставке эпизод, касающийся одного образцового царства

(Македонского), примеряется к судьбе другого, столь же образцового (в качестве типологического прецедента), но ушедшего в небытие. Условность исторической канвы акцентирована метатезой рассказов о Трое и о Риме (такая последовательность восходит к Хронике Манассии). Перечень добродетелей царя в четвертой вставке выставил его как идеал монарха. Обратим внимание на следующий нюанс. Если Троянская тема использовалась для того, чтобы указать на символический образ царства, прошедшего полный цикл развития, то Македонская тема, в дополнение к еще одному образу царства, предлагала нормативный образ царя. С этим идеалом предписывалось соотносить себя очередным самодержцам. В их ряд русской литературе переходной эпохи предстояло поставить Московского царя.

Нужно иметь в виду, что четыре названных фрагмента из Сербской Александрии составитель Хронографа взял не из той разновидности перевода, какую мы находим в списке Ефросина (Ефросиновский вид), а из особой рукописи РГБ, собр. Иосифо-Волоколамского мон., № 655. В ней собран букет болгарских и сербских произведений и переводов, использованных впоследствии в хронографическом своде. По мнению автора этих строк, тексты Волоколамской рукописи целенаправленно выискивались и копировались предшественниками Досифея Топоркова из южнославянских источников.⁵⁴ Следы самостоятельного источника ясно различимы в отрывках из Сербской Александрии, читающихся в Волоколамском сборнике под общим заголовком «От Александра». Орфография текста решительно расходится здесь с принятым в сербской книжности изводом церковно-славянского языка, предпочтение отдается разговорным вариантам. Наличие статьи «От Александра» (а скорее всего, и полного текста Сербской Александрии, бывшего источником этой статьи) под рукой у составителя Хронографа вносит поправку в распространенное мнение, будто писатели XVI в. признавали одну только Хронографическую Александрию. Поскольку мы постулируем функциональное родство Троянской эпопеи и истории Александра Македонского, поучительно сравнить один из эпизодов Сербской Александрии по двум памятникам. Русский Хронограф удержал в данном эпизоде чтение южнославянского архетипа, а Ефросиновский вид предложил замену, смутившую современных комментаторов текста.

⁵⁴ Буланин Д. М. «Сербская Александрия» и Русский Хронограф // *Rossica Antiqua: Исследования и материалы*. 2018. № 1–2 (16). С. 48–92.

Речь идет о том фрагменте, в котором рассказывается о визите царя-завоевателя на место прославленной Трои. Добравшись туда, он велел принести посвященную Троянской войне книгу Гомера и восхищался древними героями. По словам Александра, он предпочел бы фигурировать в поэмах Гомера как конюх одного из воспетых там царей, нежели стать предметом восхваления у своих современников в качестве царя. Ефросиновский вид опускает имена древних героев, а вместо книги Гомера здесь Александру приносят «книгу некоего философа, иже написано в ней о разорении Иерусалиму исперва до конца». Каковы бы ни были причины такой переработки, неверно считать произведенные изменения бессмысленными.⁵⁵ В перспективе провиденциальной истории падение Трои являлось таким же знаковым событием, как и троекратное разорение Иерусалима. Типологическая экзегеза позволяла отдавать предпочтение символическому сходству исторических фактов перед их конфессиональными различиями. Ефросин не погрешил против такой философии истории, заменив один символ на равнозначный ему другой. Иллюстрировать наш вывод мы можем, обратившись еще к одному произведению, на этот раз – XVI в. Сочинение старца Иосифа написано в 1550-х гг. и озаглавлено «Летописец и сказание ко учению и разсужение о фонианде вкратце». В числе других вещей, в этом Летописце говорится о завоевании Иваном Грозным городов Ливонского ордена. Автор сравнивает одержанные победы с взятием Иерусалима императором Титом и с первым разорением Трои. Для своих уподоблений Иосиф использовал, соответственно, «Историю Иудейской войны» Иосифа Флавия и «Троянскую историю» Гвидо де Колумна.⁵⁶ Как мы можем убедиться, две привлеченные писателем исторические параллели имели для него равную ценность.

С уверенностью можно говорить, что именно Сербская Александрия была использована сочинителем «Сказания о Мамаевом побоище», созданного примерно в те же годы, когда в Волоколамском монастыре шла работа над Хронографом. Смысл находящихся в тексте реминисценций из переводного памятника проясняется в полной мере, если сложить вместе данные двух старших редакций Сказания – Основной и

⁵⁵ Лурье Я. С. Археографический обзор // Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Подгот. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье, О. В. Творогов. М.; Л., 1965. С. 207 («Литературные памятники»).

⁵⁶ Макарий (Веретенников), архимандрит. Старец Иосиф-доброписец – книжник Макарьевской школы // История и культура Ростовской земли. 2007 г. Ростов, 2008. С. 123.

Киприановской. Их датировка не сильно разнится, и не исключено, что над обеими редакциями работали одни и те же писатели.⁵⁷ В контексте Сказания обнаруживается своеобразная этическая релятивизация образа Александра Македонского, так что образ его используется для характеристики как положительного (Дмитрия Донского), так и отрицательного (Мамай) персонажа. Но непоследовательность таких сравнений кажущаяся, потому что автор Сказания обращается к истории Македонского царя совсем не для моральных сопоставлений и вердиктов. Типологическая экзегеза и в этом случае торжествует, подчиняя себе другие уровни интерпретации событий. Эпизоды из Сербской Александрии, повествующие о сражениях героя с восточными правителями, нужны русскому писателю для того, чтобы на их фоне представить Куликовскую битву как поворотный момент в провиденциальной истории не одной Москвы, но всего человечества. Символический подтекст, который извлекает автор из самого факта победы, одержанной Дмитрием Донским (независимо от подлинной исторической значимости выигранной князем битвы), прочитывается как указание на predetermined свыше переход верховной власти от одного ее носителя к другому. Перелом в течении исторических событий, произведенный некогда Александром Македонским, тождествен развороту в русско-татарских отношениях, случившемуся в 1380 г.

В поисках символических прообразов битвы на Куликовом поле автор Сказания не ограничивается деяниями царя Александра. Читателю предлагаются и другие аналогии, возникающие по сходству или по контрасту, описательно или через имена действующих лиц. Аналогии отсылают к временам израильских пророков и судей, к началу Византийской империи, к правлению первых русских князей, к мрачным годам татарского нашествия. Писатель как бы перелистывает страницы истории, соотнося временные горизонты и выделяя эпохальные события, наделенные символическим смыслом. И все же существует ясное указание на то, что Сербская Александрия стояла на первом месте в череде типологических уравнений, выстроенных в Сказании. Как свидетельствуют рукописные источники, два произведения рано (а Сказание, возможно, даже в архетипе) соединились друг с другом, образовав диптих. На первом месте стояла Александрия, на втором – Сказание. Причем есть основания думать, что составившие

⁵⁷ *Bulanin D.* Alexander the Great and Other Personages in the “Tale of the Battle against Mamai” // *The Routledge Handbook of the Mongols and Central-Eastern Europe: Political, Economic, and Cultural Relations.* London; New York, 2021. P. 449–464.

диптих тексты были украшены миниатюрами. Сохранился иллюминированный кодекс, ныне разделенный на две части, из которых первая (Сербская Александрия) находится в Дублине (Chester Beatty Library, W151), а вторая (Сказание) – в Лондоне (British Library, Yates Thomson, No. 51). Хотя Дублинско-Лондонская рукопись датируется серединой XVII в., искусствоведы отмечают, что, по иконографическим и стилистическим признакам, ее миниатюры копированы с оригинала первой половине предыдущего столетия. В книжном искусстве Византии и Запада издавна сложилась традиция снабжать «Роман об Александре» иллюстрациями. Традиция эта, вместе с переведенной на Балканах Сербской Александрией, благополучно перекочевала к южным славянам, а потом отразилась в виде двух миниатюр, украшающих произведение в старшем русском списке Ефросина. При образовании диптиха имела место прогрессивная ассимиляция во внешнем оформлении произведений, она способствовала созданию собственного иллюстративного цикла для Сказания. Самый факт присоединения к рукописи миниатюр (что не часто практиковалось в книжном обиходе средневековой Руси) подчеркивал глубокий смысл иллюстрированного текста. Это объясняет, между прочим, почему украшены миниатюрами своды исторического содержания. Отметим, что от XVI в. дошло два русских кодекса, в которых рассказ об Александре решено было снабдить миниатюрами: первый из них – один из томов Лицевого свода (БАН, 17.17.9, л. 587–797),⁵⁸ второй – лицевой список Русского Хронографа РГБ, собр. Егорова, № 202, л. 1250-1341 (работа здесь не доведена до конца, в истории Александра для рисунков оставлены пустые места с подписями). В Лицевом своде воспроизведена Хронографическая Александрия по редакции Еллинского летописца, рассказ об Александре в составе Хронографа мы рассмотрели выше.

Интересно проследить, в каких писаниях и с какой целью обращался к образу Александра и к мотивам «Романа об Александре» Иван Грозный. Таких случаев несколько. В Послании Стефану Баторию, упрекая короля в заносчивости, царь ссылается на переписку Македонского царя с Дарием: «И Олександр, царь Македонский,

⁵⁸ Cf. *Koroleva E.* Texte et image dans la vie d'Alexandre de la Chronique enluminée d'Ivan le Terrible // *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés en Europe (XIIe - XVIe siècle)*. Matérialité des textes, contextes et paratextes: Des lectures originales. Turnhout, 2015. P. 389–407 (Alexander redivivus. Vol. 7).

к Дарию царю таковые выности не писал». ⁵⁹ Переписку включают оба типа русской Александрии, и нет возможности определить, какую из них подразумевал Грозный. Напротив, в самом известном сочинении венценосного писателя – в его Первом послании Курбскому находятся ясные следы использования Сербской Александрии. Упрекая смутьянов, желавших в 1553 г. возвести на престол Владимира Андреевича Старицкого, Грозный замечает: «Поне же бо и во внешних писаниих древних реченно есть, но обаче прилично: «Царь бо царю не кланяется; но единому умершу, другой обладает»». Высказывание принадлежит Дарию и адресовано Александру Македонскому. ⁶⁰ До недавнего времени нераспознанным оставался еще один отголосок Сербской Александрии, находящийся в том же Послании. Царь приводит изречение, будто бы принадлежащее какому-то пророку: «Горе мужу, им же жена обладает, горе граду, им же мнози обладают». Как выяснилось, этот короткий афоризм, в котором историки безосновательно усматривали квинтэссенцию собственной политической доктрины Грозного, на самом деле, соединил элементы из трех источников сразу: (1) сентенцию Книги Иисуса Сирахова (Сир. 25:24), предположительно, препарированную в (2) одном из Поучений о женской злобе, наконец, (3) слова из Сербской Александрии. В тексте последней Македонский царь осуждает политическое устройство Афин, не желавших ему подчиниться: «О горе земли той, ею же обладают мнози». ⁶¹ В приведенных цитатах из Первого послания Курбскому, где выдаются за норму одновременно мнения Дария и Александра, мы видим ту же картину, что и в Сказании о Мамаевом побоище, именно – этическую релятивизацию образа. Македонское царство служит точкой отсчета для символических, отнюдь не моральных сближений. По этой причине царь не усомнился опереться на авторитет «внешних писаний». Уместно вспомнить, что опять же в Первом послании Курбскому присутствует реминисценция

⁵⁹ Уо Д. К. Неизвестный памятник древнерусской литературы: «Грамота государя царя и великого князя Ивана Васильевича всеа Руси к Степану, королю Польскому» // Археографический ежегодник за 1971 г. М., 1972. С. 357–361.

⁶⁰ Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. С. 32. Ср.: Александрия. С. 33.

⁶¹ Буланин Д. М. Политическая доктрина в афоризмах: Малоизученные источники «Первого послания» Ивана Грозного Андрею Курбскому // Die Welt der Slaven. 2019. Bd 64. H. 1. С. 87–107.

еще из одного «внешнего писания», - из рассмотренной выше «Троянской истории» Гвидо де Колумна.⁶²

Идеальными эталонами для следующих эпох в культурах византийского круга считали как Македонскую империю, так и самого Александра Македонского. Еще римские императоры не только ему подражали (*imitatio Alexandri*), но и рассматривали себя как реинкарнацию Македонского царя. Почитание его, принявшее в древности формы религиозного культа, благополучно перешло в Византию, ибо легенды о нем (хотя бы о благословении его пророком Иеремией) фактически обратили царя в примерного христианина. Сравнения с Александром являются обычным элементом в возвеличивающих императоров энкомиях и в прочих хвалебных упражнениях греков. Подобные сравнения не были редкостью и в славянских средневековых текстах. Но для адекватной интерпретации новых тем в русской литературе переходного периода особенный интерес представляет византийский жанр, получивший название «княжеское зеркало» и разработанный специально для пропаганды императорской власти. Отличие «княжеского зеркала» от других жанров апологетического характера заключалось в том, что оно не столько возвеличивало, сколько учило правителя, предлагая ему следовать некоему идеальному образцу. Александр Македонский служил одним из таких образцов. Самые знаменитые византийские «зеркала» – «Наставление» Агапита и «Тестамент» Василия, царя Греческого, были переведены южными славянами и в переводах благополучно освоены русской письменностью. Здесь эти «зеркала» охотно читали, копировали и цитировали. Однако вплоть до XVI в. они переписывались как обычные нравоучительные статьи. Запрос на «княжеское зеркало», адресованное монарху, возник тогда, когда в Москве потребовалось моделировать образ правителя «священного царства». Примечательно, что первые попытки изготовить свой собственный - московский аналог «зеркала» предпринял Максим Грек – писатель, хорошо знакомый с традициями византийской литературы. Не менее примечательно, что во всех своих опытах в этом роде он апеллировал к образу Македонского царя.⁶³

Проверить правильность какого-то тезиса, как и сделанных на его основе умозаключений, лучше всего на контрастном фоне. Наши выводы, во-первых, о родственности, с точки зрения писателя-христианина, Троянского и Македонского

⁶² Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. С. 34.

⁶³ Буланин Д. М. Первые московские опыты в жанре «княжеского зеркала» // Палеоросия. Древняя Русь: Во времени, в личностях, в идеях. 2021. № 3 (15). С. 94–112.

царств, во-вторых, об их равноправии, на символическом уровне, с библейскими и христианскими царствами в перспективе провиденциальной истории, есть хорошая возможность подвергнуть контролю. Проверочный текст принадлежит Франциску Скорине, представителю совершенно иной культурной среды, испытавшему, по мнению некоторых специалистов, влияние предреформационных идей. Писатель выражает мнение, диаметрально противоположное тому, что мы регистрировали в московской литературе переходного периода: «Аще ли же кохание имаши ведати о военных а о богатырских делах, чти Книги Судей или Книги Махавеев. Более и справедливее в них найдеш, нежели во Александрии или во Тройи».⁶⁴ Представление о бóльшей ценности библейской истории в сравнении с языческой связано с распадом средневекового взгляда на судьбы мира, что мы и находим в категорическом высказывании Скорины.

Содружество (наследие Балканских стран)

«Byzantine Commonwealth» – такую формулу, отражающую стремление Византийской империи к универсальности, предложил Д. Оболенский, один из столпов современной византистики. При всем остроумии найденного образа, он индуцирует ассоциации с современным индивидуалистическим обществом, воплощенные и в политическом жаргоне. Политический фон вносит в предложенное ученым выражение семантические нюансы, анахронистические применительно к средневековой культуре. Они всплывают, например, в том названии книги Д. Оболенского, какое она получила при переводе на русский язык: «Византийское содружество наций».⁶⁵ В этой форме заголовок заключает в себе исторический оксюморон, потому что сами византийцы дифференцировали людей не по национальному признаку (народам они присваивали заведомо условные античные этнонимы), а делили их на «ромеев» и «варваров». Конституирующие свойства наднационального государства, включая понятия о гражданстве, о границах, о языке, Византия получила от Рима. Чтобы получить представление о Византии, к наследию Рима нужно добавить присущую ближневосточным народам уверенность в собственной религиозной исключительности («священное царство») и сохраненную от греков рафинированную эллинистическую

⁶⁴ Францыск Скарына. Прадмовы і пасляслоўі. Мінск, 1969. С. 63.

⁶⁵ *Оболенский Д.* Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. Пер. с англ. М., 1998.

культуру. Таковы главные компоненты, соединение которых делает Восточную империю непохожей на другие государственные образования средневековья.

Несмотря на издержки, какие порождает термин «Byzantine Commonwealth», признаем, что без него уже трудно обойтись при характеристике стран и народов, попавших в орбиту влияния Византии на протяжении тысячелетней ее истории, а зачастую и входивших в ее состав. В какой мере эти страны и народы разделяли присущую Византии уверенность в превосходстве империи, включая ее обязательные атрибуты, над национальными государствами? В каждом случае мы должны учитывать локальную специфику. Главным объединяющим признаком тех, кто входил в «содружество», можно считать их принадлежность православной церкви. Иногда, как то получилось с Грузией, этот признак оставался единственным. Кроме того, империя стремилась, хотя и не всегда успешно, удержать функционирующую у членов «содружества» церковную иерархию в каноническом подчинении Вселенскому патриарху. На примере истории Древней Руси за первые столетия после ее крещения, когда киевские митрополиты ставились в Константинополе, мы можем видеть результаты такого рода подчинения при одновременном отсутствии политической зависимости. Церковные узы, связавшие Русь с империей, не только познакомили новообращенных с византийской культурой, но и стимулировали развитие их собственной культуры. Однако политическая автономия страны и окказиональность ее связей с Византией предопределили то, что Русь не соприкасалась с имперским пространством и маркирующими его признаками. Напротив, политическая и культурная история болгар и сербов не может быть отделена от судьбы империи. При этом не имеет значения, выражалось ли взаимодействие с ней в сотрудничестве с сильным соседом или, наоборот, в противостоянии ему (последнее случалось чаще). В образованных слоях общества распространено было греко-славянское двуязычие, бóльшую часть переводов с греческого, какими пользовались восточные славяне, осуществили южнославянские литераторы. Постоянно находясь в поле притяжения Византии, балканские славяне обязаны были понимать признаки сакральной империи, а правители Болгарии и Сербии стремились воспроизвести эти признаки в собственной державе. Противоположность в восприятии империи между восточными и южными славянами С. Франклин удачно обозначил как различия между византийской и византиноцентристской ориентациями.⁶⁶

⁶⁶ *Franklin S.* The Empire of the “Rhomaioi” as Viewed from Kievan Russia: Aspects of Byzantino-Russian Cultural Relations // *Byzantion*. 1983. Vol. 53. Fasc. 2. P. 507–537.

К тому времени, когда на Москве осознали собственное назначение в провиденциальной истории и когда там приступили к работе над идеологическим сопровождением, основных субъектов «содружества» уже не существовало. Византия, Болгария и Сербия утратили свою государственность. Если оценивать права на символическое наследие Византии среди оставшихся к концу XV в. обломков «содружества», на первое место придется поставить так называемые Дунайские княжества. Валахия и Молдавия, отделавшиеся выплатой туркам дани, подчеркивали свое отличие от поработанных завоевателями народов. Они с особой тщательностью репродуцировали элементы, на которых строилась доктрина византийской супрематии до падения империи. Государства-предшественники Румынии были не раз близки к тому, чтобы объявить о возрождении погибшей Византии в собственном своем лице. Лишь подъем в начале XIX в. национально-освободительного движения, несовместимого с византийским универсализмом, положил конец идее вечного Рима в той версии идеи, какую она приняла по этой линии развития.⁶⁷ С Дунайскими княжествами все понятно. Однако при обсуждении претензий Москвы на византийское наследие, о беспристрастной оценке историко-культурного феномена, известного как Византийская империя, можно забыть. В русских текстах XVI в. с пропагандистской нагрузкой представлена доморощенная концепция сакральной державы. Создатели этой концепции в меру собственного разумения манипулировали реминисценциями византизма, какие они могли почерпнуть из книг или доверившись молве. Поставщиками реминисценций выступали участники распавшегося «содружества» – хранители текстов и хранители памяти об империи. При этом московские любомудры, примеривая к русским реалиям византийские стереотипы, руководствовались собственными критериями их относительной значимости. Они не пренебрегали молдо-влахийским материалом в той мере, в какой его можно было применить для манифестации нового статуса Московской Руси. И все же в качестве главного поставщика образцов и инструментов идеологии выбрано было наследие Сербского королевства и его маломощных политических преемников. Чем объясняется такой выбор?

Не будем искать в культуре переходной эпохи, неотделимой от религиозной основы, какие-либо зачатки панславизма. Он порожден кризисом христианского мировоззрения. Зато стоит принять в расчет, что для выделения в разгромленном

⁶⁷ *Iorga N.* Byzance après Byzance: Continuation de l'Histoire de la vie byzantine. Bucarest, 1935.

«содружестве» сербского элемента были некоторые реальные предпосылки. Во-первых, Бранковичи, видевшие себя продолжателями королевской династии, правили на остатках прежней территории государства вплоть до середины XV в. Во-вторых, сербы традиционно преобладали среди насельников афонских монастырей славянского происхождения. В-третьих, сербские рукописные древности сохранились лучше, нежели болгарские, о многих болгарских памятниках мы судим по их сербским копиям. Думается, что перечисленные обстоятельства, важные сами по себе, имеют все же второстепенное значение сравнительно с главной причиной. Суть дела в том, что в Москве отказывались принимать на вооружение действовавший в Византии принцип легитимации власти императора, унаследованный ею от Рима. Согласно этому принципу, конечным источником власти (по крайней мере, в теории) считался народ. Византия, опять же в теории, никогда не считала себя наследственной монархией. Напротив, русские князья, переоблачившиеся в царские наряды, закрепили престол за членами одного рода. Представители рода отличены от подданных своим происхождением. В программных памятниках, декларирующих права потомства Ивана Калиты, точкой отсчета при построении собственного родословия служила легенда о происхождении Рюриковичей от Августа-кесаря. Эталоном православного царства, где строго придерживались наследственного принципа, выбрали в Москве Сербское королевство при династии Неманичей. Несоответствие эталона фактам истории, в анналах которой записаны кровавые преступления представителей династии, никого не смущала. Подобно иконописным ликам, воплощавшим не скоропреходящие земные реалии, а их идеальные прообразы, сакральность царского рода не зависела от конкретных ветвей этого рода. На выбор эталона повлияло то еще, что сербские Неманичи не только обладали царским достоинством, но и почитались в лике святых.

Переходная эпоха потребовала от идеологов нового царства внести дополнения и поправки в сложившиеся на Руси представления о ходе мировой истории. Новации ярко выразились в созданных на протяжении XVI в. монументальных исторических полотнах. Старшим в их ряду является Русский Хронограф, значительное внимание уделяющий судьбе каждого из членов «содружества». Нельзя считать случайностью, что среди его главных источников мы находим произведения сербского происхождения, а также рукописные памятники со следами ресавского правописания, или даже отражающие разговорные элементы сербского языка. Из этих источников первым по значимости является известный уже нам болгарский перевод Хроники Манассии. М. А. Салмина, исследовательница рукописной традиции Хроники, полагает, что сербом был переписан

несохранившийся протограф, к которому восходят русские списки памятника. О созданной для Хронографа по материалам перевода Повести о Троянской войне говорилось выше. В значительной степени по сообщениям того же перевода пересказана вся история Византии. Справедливо говорят о влиянии вычурного стиля Хроники на манеру изложения, выбранную составителем Хронографа. Наконец, наиболее важное. Составитель свода, формулируя собственную мысль о конечной цели истории, приспособил под свои нужды добавление, сделанное к тексту Манассии самим болгарским переводчиком. В добавлении, артикулирующем мысль о переходе достоинства от одного царства к другому, новым Царьградом провозглашалась болгарская столица. Составитель Хронографа воспользовался этим добавлением дважды. В гл. 130-й он воспроизвел добавку, почти без изменений, опустив, правда, завершающий ее в источнике панегирик болгарскому царю. Получившийся текст прославлял Новый Рим – Константинополь. Интереснее второй случай. В финале Хронографа выражения южнославянского книжника прямо и однозначно переадресованы Московской Руси: «Наша же Росиская земля ... растет, и молодеет, и умножается».

Среди источников Хронографа в первом ряду стоит обсуждавшийся в связи со статьей «От Александра» сборник Волоколамского монастыря, № 655. Одно время он считался сербской рукописью, пока, наконец, А. А. Турилов не установил, что кодекс переписан в Волоколамском монастыре на рубеже XV–XVI вв.⁶⁸ Рукопись целиком состоит из произведений южнославянского происхождения – сербских и болгарских, в числе их «Паралипомен», выбранный из полного (относительно) перевода Хроники Иоанна Зонары, Житие сербского деспота Стефана Лазаревича, фрагменты из Сербской Александрии, Житие Стефана Дечанского и Житие Илариона Мегленского. Все перечисленные тексты, в большей или меньшей степени, были использованы при создании Хронографа. Не исключено, что его составитель, по крайней мере, в отдельных случаях, обращался непосредственно к обсуждаемому кодексу. Кодекс вообще высоко ценился монастырскими начетчиками. Так можно думать, потому что выписки из него отыскиваются в целой серии сборников Волоколамского монастыря. Источником первостепенной важности стало для Хронографа Житие Саввы Сербского, написанное

⁶⁸ Турилов А. А. Болгарские и сербские источники по средневековой истории Балкан в русской книжности конца XIV – первой четверти XVI вв. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. М., 1980. С. 16–23.

сербским агиографом Феодосием. Вся локальная рукописная традиция произведения, быстро прижившегося в московской письменности, по-видимому, восходит к одному протографу - книге, принесенной в Москву в 1517 г. афонским старцем Исайей. Об этом событии извещается в специальной приписке, сопровождающей списки Жития Саввы и примыкающей к нему Похвалы Савве и Симеону Сербским. С большой долей вероятности старца Исайю можно отождествить с одноименным Ксиропотамским иноком, который, по данным летописи, прибыл в столицу в том же самом году. Выявлены в Русском Хронографе и менее приметные заимствования из текстов балканского происхождения, в частности, из Пролога. Не вдаваясь здесь в текстологические вопросы, рассмотрим обильные всходы, которые дал культ Саввы и Симеона, перенесенный на русскую почву.

Почитание этих святых повлияло на осмысление собственного образа царства, но в особенности – образа того, кто возглавлял этой царство. На старших в черед сербских святых, членов династии, проецировались оба русских правителя – Василий III, чью готовившуюся было канонизацию по какой-то причине так и не довели до конца, и его долгожданный наследник. В иконописную галерею русских князей, представленных в росписях Архангельского собора, вставлены редкие, но тем более значительные изображения иноземных властителей. Все они должны рассматриваться как символические прообразы тех, кто волей Провидения воссел на московский престол. Тут мы видим, с одной стороны, устроителей Византии – императрицу Елену и императора Михаила VIII, отвоевавшего у латинян Константинополь. С другой стороны, на фресках изображены создатели Сербского королевства Савву и Симеона, а еще князь-мученик Лазарь, о котором рассказывал все тот же Хронограф, опирающийся на данные из Жития Стефана Лазаревича. Символическим образом те дары, которыми обменивался Грозный с Хиландарским монастырем, всякий раз имели отношение к святой двойце, но также и к другим причтенным к святым сербским правителям. Первая же делегация в Москву 1550 г., возглавляемая настоятелем Паисием, везла икону с изображениями Саввы и Симеона Сербских в драгоценном окладе, крест-энколпион Саввы, образы короля Милутина и князя Лазаря (сверх того – мощи Стефана Первомученика). Ответным даром Грозного стала церковная завеса-катапетасма. Образы Саввы и Симеона были вышиты на ее кайме вместе с русскими святыми, небесными покровителями царского семейства. Сам Иван Грозный превосходно знал Житие Саввы, использовал его в своем Послании в Кирилло-Белозерский монастырь, рассказывая о благочестивых трудах архиепископа Сербского и его отца – основателя династии. При Грозном, когда Хиландарский монастырь получил

подворье в Москве, обсуждался вопрос о возведении там церкви во имя Саввы и Симеона. Вообще, церковное почитание сербской двоицы в Московской Руси хорошо документировано. Известны иконы с их изображениями, отмечено влияние Жития Саввы на русскую житийную литературу. Особенно прочная связь с сербским святителем установилась в культе Саввы Крыпецкого. Судя по Житию последнего, к псковскому подвижнику примеряли отдельные факты из биографии соименного ему святого. В храме Крыпецкого монастыря имелся придел Саввы Сербского, писались иконы, на которых в паре представлены были оба святых. Скорее всего, авторитет Сербского архиепископа послужил толчком к созданию в XVI в. особой древнерусской редакции Карейского и Хиландарского типиков.⁶⁹

Те источники Хронографа, которые мы ассоциируем с прошлым Сербии, при посредничестве этого свода, отразились в других монументальных произведениях переходного периода – в Никоновской летописи и Лицевом своде. В контексте наших размышлений важнее памятник, в своем исходном замысле опиравшийся на те литературные жанры и на те иконографические схемы, которые, задолго до московского предприятия, получили распространение у сербов. Имеется в виду «Степенная книга», откровенно подчиненная идеологическому заказу эпохи. Произведение не воспроизводило построение летописей с их открытой композицией, позволявшей по мере надобности дополнять прежнее повествование новыми погодными статьями. «Степенная» выбрала для своего рассказа о прошлом Руси другую – более прочную структуру. Текст членился на «степени» («границы»), соответствующие прежним поколениям той династии, новейшие отпрыски которой примеряли к себе образ правителей «священного царства». Очередной представитель династии служил в «Степенной» эпицентром, вокруг которого размещались рассказы о событиях, пришедшихся на годы его правления. При такой композиции князь, а потом царь выступал в роли демиурга, приводившего в движение весь ход истории. «Степеней» в памятнике насчитывалось шестнадцать, начиная от князя Владимира, или семнадцать, если, согласно окончательной версии, брать в расчет царя Ивана Грозного. Произведение многократно переделывалось еще на стадии его формирования. Все же в тексте сохранились признаки того, что по первоначальному плану книга завершалась рассказом о рождении будущего царя Ивана и о наступившей вскоре кончине Василия III.

⁶⁹ *Јовановић Т.* Карејски и Хиландарски типик у руском преводу из збирке Белокриницког манастира // Хиландарски зборник. Београд, 2008. Сб. 12. С. 89–148.

Возникла рамочная композиция. «Степенная книга», где история народа есть производная величина, зависящая от судьбы династии Рюриковичей, предстает как апология наследственной монархии. Но те же самые московские идеологи XVI в., кто изобрели концепцию «Степенной», облюбовали также династию Неманичей как идеальный случай в передаче власти от отца к сыну. Возникает законный вопрос: не обязана ли «Степенная» своей оригинальной формой влиянию каких-то сербских прецедентов, сохранившихся со времен королевства?

Находящийся в распоряжении исследователя материал не позволяет дать категорического ответа. Тем не менее, мы не ошибемся, если скажем осторожно, что русские книжники, при организации текста в «Степенной книге», по меньшей мере, учитывали опыт своих предшественников из Сербии. Вспомним в данной связи несколько памятников. Уже первые исследователи московского произведения обратили внимание на сербскую книгу XIV в., наиболее близкую к нашей по своей организации. Это «Жития королей и архиепископов сербских». Работу над книгой начал Печский архиепископ Даниил II, другие литераторы завершили ее после его смерти. «Жития» тоже соотносятся с родословной росписью династии, жизнеописание каждого ее представителя тоже переформатируется в агиографический жанр, причем более последовательно, чем это сделано в «Степенной». Но существенны и отличия. Структура книги Даниила не такая строгая, как в «Степенной»: разделы, отведенные каждому из королей, слабо связаны друг с другом, серия рассказов об архиепископах никак не зависит от той, что посвящена королям. Важно и то, что «Жития» Даниила не получили распространения, нет сведений о знакомстве с ними в Москве.⁷⁰ Сходство памятников возникло на уровне их замысла. Обе сопоставляемые книги ориентируются на принятую в Сербии традицию исторического повествования, базирующегося на поколенной росписи. Как в «Житиях», так и в «Степенной» изложение привязано к поколениям правящего рода. Отметим, между прочим, что родословие сербских правителей включено в упомянутое выше Житие Стефана Лазаревича (гл. 14-16).

Более перспективен поиск параллелей к композиционному принципу «Степенной книги» в сфере изобразительного искусства. В христианской иконографии получила широкое распространение композиция, известная как «Иессеево древо». На ней изображалось в условной форме родословное древо Иисуса Христа. Композиция имела

⁷⁰ *Сиренов А. В.* Родослов сербского архиепископа Даниила и Степенная книга // Вестник РГГУ. 2008. Сер.: Исторические науки. № 4. С. 157–164.

глубокий богословский смысл: ветхозаветные события выступали начальными ступенями в предначертанной Богом истории, ведущей, через явление Сына Божьего, к спасению людского рода. По мнению специалистов, в композицию начали довольно рано включать изображения царей, епископов, ктиторов. Это был естественный путь развития: попадая в библейский контекст, все они становились органическими элементами провиденциальной истории. На таких предпосылках в XIV в. была изобретена собственно сербская аналогия «Иессеева древа» с фигурами королей. Ее называют «Лоза Неманичей», и она воспроизведена в росписях ряда церквей. Иконографию «Иессеева Древа» хорошо знали в Москве: в середине XVI в. – в те самые годы, когда столичные литераторы трудились над «Степенной книгой», изографы занимались восстановлением украшений в дворцовом Благовещенском соборе после пожара 1547 г. Тогда в галерее собора разместился один из самых разработанных в живописной практике вариантов композиции с родословием Спасителя (сравнительный материал позволяет думать, что существовавший на том же месте более ранний извод «Иессеева Древа» кисти Феофана Грека был гораздо проще). На более отвлеченном уровне росписи галереи развивали ту же, что и «Степенная книга», – концепцию богоизбранной царской династии. Замечательно, в подтверждение нашего сравнения, что в предисловии к «Степенной» нагнетаются растительные метафоры («яко райская древесина», и т. д.), вызывающие ассоциации с «деревами» живописи. Заметим в скобках, что такие ассоциации не отменяют значения опознанных в том же тексте библейских и святоотеческих реминисценций.⁷¹ Посредничество сербской «Лозы», подсказавшей связующий принцип, который можно было воплотить в слове и который воплотился в «Степенной», кажется весьма правдоподобным.

Византийскому императору надлежало оказывать покровительство церкви и защищать ее институты от внешних и внутренних посягательств. Покровительство принято было демонстрировать, в числе прочего, благотворительными и ктиторскими акциями. Выше всего на шкале императорских заслуг перед церковью котируются его благодеяния, оказанные Афонской монастырской колонии. Дарители старались превзойти один другого в дарениях этому центра святости, в монастырях которого

⁷¹ Ленхофф Г. О библейских и святоотеческих подтекстах Предисловия к Степенной книге // *Общественная мысль и традиции русской духовной культуры в исторических и литературных памятниках XVI–XX вв.* Новосибирск, 2005. С. 181–189 («Археография и источниковедение Сибири»).

подвизались представители всех православных народов, верных учению православной церкви. С Византией и друг с другом соревновались ее соперники, позже начали состязаться между собой претенденты на наследство империи. Московский самодержец, видевший себя главой «священного царства», не мог остаться в стороне. К тому же, святогорские иноки, оказавшиеся во владениях Турции и потерявшие к концу XV в. большинство прежних покровителей, не преминули сами известить Москву о своих трудностях и попросить помощи. Первыми в 1497 г. явились за милостыней старцы Пантелеймонова монастыря, напомнив, что их монастырь есть «строение» русских князей. Надо учитывать, что отдельные афонские обители традиционно числились за разными православными народами. Подобная «прописка» подразумевала, главным образом, ктиторскую помощь со стороны правителей и богатых вельмож. Так, Зографский монастырь был отдан на обеспечение болгарам, Хиландарский - Сербскому королевству и его преемникам. В разное время в Иверский монастырь тянулись грузины, Костамонит тяготел к Дунайским княжествам. Последние, в годы, когда болгары и сербы утратили свои позиции, взяли на себя бóльшую часть расходов по опеке всей монастырской колонии. Что касается Пантелеймонова монастыря, то он, хотя и назывался Руссиком, был населен сербами. Если верить приходившим с Балкан известиям, репутация обители как находящейся на обеспечении русских скорее мешала ей, потому что, пользуясь этим, потенциальные благодетели отказывали ей в помощи.

В первой половине XVI в. Руссик оставался главным получателем приношений Московского князя. Связи с прочими афонскими обителями оставались до поры до времени эпизодическими. Ситуация изменилась, когда в 1550 г. в столицу приехали представители Хиландара и Иван Грозный стал проявлять к нему все больший и больший интерес. Историки связывают знаки внимания, оказываемые московским самодержцем главному сербскому монастырю на Афоне, с венчанием Грозного на царство в 1547 г. Хиландарский монастырь именовался «царской лаврой», соответственно, роль монастырского ктитора существенно поднимала авторитет русского царя в его новом статусе. Правда, есть в источниках и подводный камень, который может сбить историка с толку. В тексте грамоты, принесенной хиландарскими иноками, читается утверждение, которое при желании можно понять в том смысле, будто царь первым напросился к монастырю в ктиторы. Такой поступок царя был бы фактом беспрецедентным, и для интерпретации пассажа нужно искать какие-то другие пути. Построенная на нем гипотеза о подспудной борьбе Грозного с молдавскими господарями за честь считаться ктиторами Хиландара грешит модернизацией истории

XVI в.⁷² С другой стороны, иноки сербского монастыря, знавшие не понаслышке, о чем принято просить покровителя, подспудно учили русского государя этикету, приличному для главы «священного царства», который признал себя ктиторм. Так, старцы, делегированные уже с первым посольством, обратились с просьбой ходатайствовать перед султаном об освобождении их имений от податей. Прошло время, и посольство 1558 г. привезло грамоту, в которой монастырские власти выражали удовлетворение по поводу отправленного им царского документа с золотой печатью – хрисовула, где формально декларировалось ктиторовство царя. Важно, что хрисовул Грозного был составлен по образцу, который ему предоставил сам монастырь. Облагодетельствованных царем лавриотов особенно умиляло соответствие «златопечатней» грамоты тем хрисовулам, которые монастырь получал некогда от сербских королей.⁷³

Значение Афона в атмосфере идеологических поисков не ограничивается тем, что он служил проводником сербского влияния, а оно помогало русским самодержцам войти в новую для них роль правителей «священного царства». На протяжении своей истории монашеская колония Святой горы оставалась единственным центром, в котором пересекались духовные чаяния всех представителей православного мира. После распада «содружества» роль этого центра притяжения стала еще важнее. Сакральный потенциал Афона усиливался за счет кумулятивного эффекта, который создавали сосредоточенные на одном месте святыни и молитвы, творимые там разноязычными подвижниками. Святую гору можно назвать балканским эпицентром христианства. Благодаря своей славе она стала для Московского царства одним из главных источников, пополнявших его собственную святость. До тех пор, пока она не достигла нужной концентрации, царство не могло претендовать на эксклюзивное положение в провиденциальной истории. Симптоматично, что именно в переходную эпоху Святая гора становится значимым фактором в развитии русской духовной культуры. Таким она останется и в дальнейшем, не случайно Иверская Богоматерь или Богоматерь Троеручица, восходящие

⁷² *Ченцова В. Г.* Ктиторовство и царский титул: Россия и Хиландарский монастырь в XVI веке // *Славяноведение*. 2014. № 2. С. 15–24.

⁷³ *Димитријевић С.* Документи, који се тичу односа између Српске цркве и Русије у XVI веку: (Исписи из «Греческих статейных списках» Главног архива Министерства иностраних дела у Москви). Књ. 1–2 // *Српска Краљевска Академија. Споменик*. Београд, 1903. Т. 39 (Други разред, т. 35). С. 27–31.

к афонским прототипам, станут со временем национальными святынями. Сейчас мы будем выходить за пределы XVI в. и ограничимся оценкой письменных памятников, освещающих афонскую историю или внутреннее устройство монастырской колонии. Важнейшие из них могут быть распределены между следующими типами: 1) переведенные с греческого или южнославянские жития святых, прославившихся на Афоне; 2) устное творчество насельников местных монастырей, которое отложилось в письменности в виде легенд и сказаний, преимущественно этиологического содержания, посвященных началу иноческого жития на полуострове Халкидики, возникновению прославленных обителей, появлению в них чудотворных икон, чудесам, случившимся в этих обителях; 3) циклы, образовавшиеся из подобных легенд и сказаний; 4) псевдоисторическая повесть о разорении Афона латинянами, будто бы случившемся после принявшего унию Лионского собора 1274 г.; 5) анонимные или авторские итинерарии по Святой горе, иногда ограничивающиеся сухим перечнем находящихся там монастырей, а иногда – с дополнительными подробностями, порой весьма детальными (монастырские храмы, чудотворные иконы, количество братии, налоги, выплачиваемые туркам, организация совместного подвига, хозяйственная деятельность и даже природа полуострова).

В контексте наших разысканий нет надобности анализировать каждый текст из названных типов по отдельности, тем более, что это сделано в специальной работе.⁷⁴ Подчеркнем все же две характеристические черты, присущие произведениям афонской тематики как таковой. Во-первых, значительную часть произведений составляют устные рассказы святогорских иноков, явившихся в русские пределы по разным надобностям. Желание записать услышанное само по себе говорит о повышенном спросе на тексты подобного содержания. Устное происхождение некоторых сюжетов объясняет, между прочим, их вариативность. Во-вторых, контингент информаторов включает выходцев из довольно большого набора монастырей, причем населенных братией, которая говорила на разных языках, в том числе, неславянских (Пантелеймонов, Ватопедский,

⁷⁴ Характеристику памятников см.: Буланин Д. М. Опыт комплексного описания: Афон в древнерусской письменности до конца XVI в.: (Из истории образа по памятникам, учтенным в «Словаре книжников и книжности Древней Руси», а также пропущенным при его подготовке) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2: (Вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 3: Библиографические дополнения. Приложение. СПб., 2012. С. 427–763.

Ксиропотам, Хиландарский, Зограф, Ставароникита, лавра Афанасия, монастырь Святого Павла, Кастамонит). Заинтересованность в связях была обоюдной. Важно отметить, что иные тексты подобного содержания получили широкое распространение в списках. Еще важнее, что афонская тема стала востребованной в собственных творениях и в собственных компиляциях русских книжников переходной эпохи. Ограничимся перечнем наиболее показательных примеров.

Начать с того, что уже в первой половине столетия в Московской Руси подвизалось несколько писателей-святогорцев, среди которых авторы, занимающие в литературной истории не последнее место, - такие, как Максим Грек, Нил, епископ Тверской, Лев Филолог. В писаниях каждого из них упоминаются или подразумеваются афонские святые и афонские святыни. Особенно часто к этой теме обращался Максим Грек. Он не только оставил в нескольких сочинениях описание монастырей, но и обсуждал принятые в них уставные правила. Упоминания афонских святых и их житийных биографий рассеяны по множеству текстов, будь то агиографические сочинения или публицистика. В связи со спорами об относительных достоинствах киновии и скита, книжники непременно ссылались на опыт Афанасия Афонского. Он был для Москвы высшим авторитетом в вопросах, относящихся до монастырского общежития. Не обходят вниманием Святую гору составители «обобщающих предприятий», составляющих отличительную черту русской письменности XVI в. Афонские реалии охвачены «Азбуковником», Сказание о посещении Афона Богоматерью, объявившей его своим «жребием», включают в прибавления к самому распространенному Сокращенному виду Хронографа (старшей редакции). На афонские порядки как на канонические прецеденты ссылается Кормчая в редакции Вассиана Патрикеева и «Стоглав», участники соборных прений по делу Максима Грека и Вассиана Патрикеева. Давая отпор сомнениям дьяка Ивана Висковатого, касавшимся новых иконографических схем, митрополит Макарий апеллировал на соборе 1554 г. к узаконенным Афоном нормам церковной живописи. Об этих нормах он узнал от пришедших с Афона иноков.

Московская церковная культура переходной эпохи как бы впитывала иеротопию Святой горы, насыщая ею собственное царство, остро нуждавшееся в узаконенном временем святости. Характерно, что прославляемых тогда святых и монастырначальников пишущие о них норовят всеми правдами и неправдами связать с Афонской горой. Утверждали, что на Афоне подвизался некто Савва Тверской, которого рано начали смешивать со святым Саввой Вишерским. Там же, согласно

малодостоверному Сказанию о Спасо-Каменном монастыре, постригся будущий настоятель монастыря Дионисий Цареградский. На Афоне будто бы успели побывать святые Арсений Коневский, Сергей Нуромский, Савва Крыпецкий. Святой Лазарь Муромский назначил своим преемником, как утверждается в его Житии, явившегося со Святой горы старца Феодосия. Устное предание, ничем, конечно, не подтвержденное, гласит, что на Афон отправился знаменитый Нил Сорский, которому другое предание дало в спутники к святому месту Нилова ученика Иннокентия Охлябинина. Есть основания думать, что уже в XVI в. возникла устойчивая параллель между Святой горой и Соловецким монастырем. Параллель эта в русской литературе и в иконографии будет впоследствии развиваться, чтобы, наконец, воплотиться на рубеже XVII и XVIII вв. в типичном для стиля барокко *comparatio* – экфрасисе Дамаскина Чудовского. Экфрасис построен в виде детального сопоставления двух священных для православия зон.⁷⁵ Желание книжников совместить сакральность Афонской горы и Руси проявилось в цикле легенд, охватывающем и афонские, и новгородские древности. Цикл озаглавлен «Повести древних лет, яже съдеаяшася в Великом Новгороде», и читается он в одном из сборников игумена Иосифо-Волоколамского монастыря Нифонта Кормилицына (РГБ, собр. Волоколамского мон., № 659).⁷⁶ «Повести» включают двенадцать сюжетов. Понятно, насколько соседством с рассказами о прославленных святогорских святынях поднимался престиж аналогичных объектов Новгорода, имевшего репутацию заповедника русского благочестия. Приходится, правда, констатировать, что цикл не получил широкого распространения, сохранившись лишь в трех списках. В дальнейшем составляющие его легенды стали переписываться порознь.

Как видим, афонское наследие активно вовлекалось в идеологические и кодифицирующие мероприятия переходного столетия. Кем были по происхождению святогорские иноки, внедрявшие это наследие в культуру Московской Руси, обыкновенно не уточняется. Их контингент не ограничивался сербами, хотя сербы там несомненно преобладали. Но вот пример другого рода. Согласно приписке, которая сопровождает Житие Георгия Нового, написанное пресвитером Ильей по поручению Новгородского архиепископа Макария, известие о мученике, пострадавшем за веру в Софии (Средце), принесли зографские монахи Митрофан и Прохор. Едва ли можно при

⁷⁵ Чудовский иеродиакон Дамаскин и его «Краткое повествование о Святой Афонской горе и о Соловецком монастыре» / Сост. Т. А. Исаченко. М., 2014.

⁷⁶ Бобров А. Г. «Повести древних лет» // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 136–171.

таких вводных данных сомневаться, что оба они были прирожденными болгарами. О валашских святогорцах, добравшихся тогда до русских пределов, подобных сведений нет. Зато мы должны принять в расчет следы прямого молдо-влахийского влияния на русскую культуру, особенно когда такое влияние отразилось в московской версии «священного царства». Ибо, как мы знаем, среди обломков «содружества» Дунайские княжества были самыми исправными хранителями заветов исчезнувшей империи. Не забудем еще, что молдавская кириллическая книжность сохранила в своих недрах важные памятники письменности болгар и сербов. Молдавские и валашские реминисценции в культурном обиходе Древней Руси сосредоточены по преимуществу вокруг самой персоны того, кто стоит во главе «священного царства». Дело касается разных вещей – происхождения правителя, его династических прав, норм его поведения. Царю рекомендуется быть на страже божественного и человеческого закона, даются советы, как выбрать подлинных друзей престола.

Молдавия участвовала в церковно-политической жизни Москвы с конца XV в. Серьезными планами на удержание власти за потомками господарей объясняют впервые проведенную на Руси церемонию венчания на царство. Венчали Дмитрия-внука, сына Елены Волошанки, в 1498 г. Напомним еще о занесенной несколько раньше в русскую письменность Повести о Дракуле. Жестокие уроки мутьянского воеводы, как можно думать, будоражили воображение московских публицистов XVI в. Для осмысления образа сакральной державы важнее оказалась молдавская родословная легенда, которая, как и ее московский аналог, связывала происхождение династии с Римом.⁷⁷ Недаром легенду поместили среди вступительных статей к Воскресенской летописи, наиболее близкой к правительственным кругам. Не так давно отыскалась переделка грекоязычной версии «княжеского зеркала», написанного Валашским господарем Нягое Басарабом. В переделке, правда, не всегда последовательной, заменены автор и адресат наставлений, ими стали Василий III и будущий царь Иван. Высказано предположение, что переделка

⁷⁷ Бычкова М. Е. Общие традиции родословных легенд правящих домов Восточной Европы // Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в.: Проблемы взаимоотношений Польши, России, Украины, Белоруссии и Литвы в эпоху Возрождения. М., 1976. С. 292–303.

принадлежит перу Максима Грека.⁷⁸ Сложнее обстоит дело с творениями знаменитого Ивана Пересветова, якобы дававшего советы царю Ивану Грозному, как сочетать в своих державных решениях «правду» и «грозу». Советы, как известно, вложены в уста Петру Волошскому. Неприятность здесь в том, что до сих пор никому не удалось надежно датировать писания Пересветова, приурочив их к эпохе Грозного. По ряду признаков можно думать, что они появились на свет не ранее конца XVI в. Идею «священного царства» подкрепляли памятники канонического права, поэтому имеет символическое значение список «Синтагмы» Матфея Властаря, отправленный Ивану Грозному господарем Александром Лэпушняну (ГИМ, собр. Барсова, № 152).⁷⁹ Если учесть повышенный интерес к жанру письма в переходную эпоху, едва ли можно считать случайностью, что в «Великие Минеи Четьи» включили подборку писем, объединенных именем господаря Стефана Великого.⁸⁰ Стоит в общем ряду фактов вспомнить и о тех образцах искусства и архитектуры, находящихся в Румынии, которые указывают как ближайшие параллели к знаковым памятникам новообретенного «священного царства» («Благословенно воинство Небесного Царя», храм Покрова на Рву).

Было бы упущением не сказать несколько слов еще об одном члене экс-«содружества», хотя этот член находился на большом расстоянии от Балканского полуострова. Имеется в виду Грузия, которую в московской литературе идеологической направленности представляют два сюжета. Первый из них, касающийся крещения иверов, восходит к чтению Стишного Пролога на 27 октября, тексту, переведенному из греческого синаксаря. В предельно краткой форме проложный рассказ включен в Русский Хронограф (статья «О иверех»). Более активно использовали книжники XVI в. Повесть о царице Динаре, рассказывающую о победе, которую одержала над войском персидского царя некая грузинская царица (прообраз ее остается предметом споров).

⁷⁸ *Ševčenko I.* Gleaning 1: On the Term “anotatou Rosias” in Maksim Grek Once More and on Prince Vasilij III’s Purported “Admonitiones” to the Future Ivan IV // *Palaeoslavica*. 1998. Vol. 6. P. 291–294.

⁷⁹ *Паскаль А. Д.* О рукописной традиции славянской версии Синтагмы Матфея Властаря в Молдавском княжестве XV–XVII вв. // *Русин*. 2021. № 64. С. 38–51.

⁸⁰ *Паскаль А. Д.* Письмо Великой княгини Московской Елены Стефановны (Волошанки) к ее отцу Молдавскому господарю Стефану III (Великому): Новые аспекты изучения // *Румянцевские чтения – 2019: Материалы Международной научно-практической конференции (23–24 апреля 2019)*. М., 2019. Ч. 2. С. 272–276.

Основное место в тексте занимают монологи героини и ее молитва, так что правильнее было бы определить жанр произведения как Чудо Богоматери. Исход сражения был решен при деятельном участии Богоматери в судьбе покровительствуемого ею народа, чем и обусловлено значение Повести для Москвы. Дело здесь вот в чем. Согласно апокрифическому сказанию, при распределении между апостолами стран, куда им предстояло нести учение Спасителя, Богоматери досталась по жребию Иверия. Таким образом, Повесть рассказывала о том, как Пречистая спасла свой «жребий». Но русская столица считала, что и она находится под покровом Богоматери. Понимание Повести в символическом ключе позволило внести ее в прибавления к Хронографу. «Казанская история» вложила переработанный ее текст в уста Ивана Грозного. Чудо о царице Динаре нашло отражение в росписях Царицыной Золотой палаты.

Сколь бы ни были важны те остатки символического потенциала Византии, которые Москва XVI в. получила при посредничестве членов бывшего «содружества», из разрозненных фрагментов невозможно было реконструировать оригинальную модель Восточной империи. Но дело даже не в том, что у русских реципиентов были весьма условные, а иной раз парадоксальные представления о византинизме, который они адаптировали под свои нужды. По большому счету, любомудры XVI в., которые монтировали из гетерогенных элементов образ «священного царства» и образ его сакрального правителя, не ставили перед собой задачу создать безусловно достоверную копию павшей империи. Атрибуты ее интересовали московских идеологов значительно меньше, нежели функция. Важно было избранничество Нового Рима на пути к спасению мира. Важна была утраченная им в результате турецкого завоевания роль проводника Божественного воли, та роль, на которую ныне претендовала Московская Русь.

Переходность

В истории древнерусской словесности литература XVI в. присутствует на правах бедного родственника. Никто, кажется, не пытался преуменьшить значение, какое имело для литературного развития письменное наследие, созданное в XV в. или в XVII в. Напротив, вклад в этот же процесс писателей и книжников, трудивших в XVI в., признается как бы сквозь зубы, как нечто, противное законам природы: «Создавшаяся в трудных и неблагоприятных для художественного творчества условиях, литература XVI в. все же представляет собой важный этап в истории древнерусской литературы в

целом».⁸¹ Чем же плохи были условия? В истории Руси XVI в. известен как эпоха возникновения централизованного государства. В политической и социально-экономической сферах нарастают центростремительные тенденции, автономные и полузависимые прежде земли утрачивают последние свои вольности. Московский престол отныне занимает не удельный, пускай даже великий князь, а царь – самодержец всея Руси. Момент принятия русским монархом своего законного титула прочно запечатлелся в анналах истории, потому что первым, кто взошел на царский престол, стал Иван Грозный, чьи деяния исполнили ужасом сердца подданных, а рассказы о них наводнили Европу. Репутация тирана, передаваемая от поколения к поколению, со временем легла тенью на целое столетие, на которое пришлось годы его царствования.

С точки зрения профессуры императорской России, представителям которой мы обязаны первыми опытами исторического обозрения русской литературы XI–XVII вв., деспотия всегда пагубна для изящных искусств. Этот плод поверхностного либерализма, унаследованный современными медиевистами от их предшественников и обусловивший дискриминацию литературы XVI в., основан на спорной аксиоме. Наверное, любитель парадоксов мог бы, апеллируя к художественным открытиям разных времен и разных народов, доказать обратное – безусловную пользу деспотического правления для муз. Не занимаясь парадоксами, констатируем осторожно, что литературные достижения какой-либо эпохи не находятся в прямой зависимости от политического режима, установленного в эту эпоху. Между тем, считающийся аксиоматичным тезис адепты его стремятся подкрепить конкретными фактами, отказывая литературной продукции интересующего нас столетия в эстетических достоинствах. Они, говорят нам, малооригинальны, многословны, наполнены поэтическими штампами, и т. д. Изобретена теория, будто «свободная» атмосфера XV в. способствовала появлению тогда на Руси произведений и переводов, расходящихся с учением церкви, развлекательного содержания. В следующем – залитом кровью столетии все эти достижения оказались невостребованными. Теория оперирует ограниченным набором текстов, притом тенденциозно интерпретируемых, генезис отдельных из них сомнителен, а датировка других ошибочна. Априорное отрицание потенций ущемленной будто бы тиранией литературы XVI в., в свою очередь, мешает, несмотря на однозначные указания рукописных источников, окончательно переместить в это столетие общепризнанные

⁸¹ История русской литературы X–XVII веков / Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1980. С. 330 (раздел написан Я. С. Лурье).

шедевры древнерусской литературы. Имеются в виду Сказание о Мамаевом побоище и Повесть о Николе Зарзском с Повестью о разорении Рязани Батыем в ее составе.

Подобные концепции, в которых духовная культура покорно следует зигзагам политической истории и социологическим запросам, игнорируют фундаментальные принципы, определявшие структуру и динамику древнерусской письменности. Главное: она была (во всяком случае, до обособления от нее деловой письменности) религиозной целиком и полностью, в том смысле, что в ней не было никакого «мирского» отдела. Такое положение вещей окончательно закрепилось после «монастырского возрождения», развернувшегося на Руси на рубеже XIV-XV вв. Монастырский устав стал диктовать свои правила всем сословиям русского общества, что предопределило отсутствие в культуре социальной дифференциации. К литературе это относится в полной мере. Царь читал те же книги, какие хранились в монастырской библиотеке. До конца средневековья в России не возникло аристократической культуры и элитарной литературы. Религия, в особенности религия книги, как христианство, не может угодить капризам моды, если не хочет превратить мистерию в игру. Как следствие, у письменности, обеспечивающей нужды этой религии, формируется иммунитет против любых изменений. Такая инертность в особенности характерна для основного корпуса текстов, который содержался в церковно-служебных и избранных четких книгах. Не вызванное религиозными потребностями вторжение в их словесную ткань и даже в их оформление могло квалифицироваться как ересь. Отсюда выводим закономерность: если на каком-то из этапов развития литературы в ней нарушается прежний баланс конструктивных элементов и возникают системные новации в тематике текстов, в их иерархии, в их взаимоотношениях, в их внешнем и внутреннем оформлении, тогда за подобными изменениями необходимо различать скрытые конфессиональные мотивы, зародившиеся или актуализировавшиеся на данном этапе развития.

Применительно к интересующей нас словесности XVI в. это означает, что составляющий ее отличительную особенность и обусловивший ее литературные открытия мощный идеологический напор необходимо трактовать с конфессиональной точки зрения. Употребляя, за отсутствием более уместных слов, термины «идеология» и «пропаганда», мы невольно модернизируем свойственное культуре XVI в. отношение к процедурам чтения и письма. Писательский труд рассматривался как форма молитвы. Следовательно, в идеологии, о которой пеклись московские книжники, и в пропаганде, которой они занимались, первоочередными были демонстративные, а не воспитательные задачи. Главным адресатом коммуникации, которая заключалась в произведении,

нагруженном идеологическими схемами и пропагандистскими изобретениями, неизменно оставался Всевышний. Прочие реципиенты шли вторым номером. Поэтому, между прочим, деление литературной продукции на официальную и неофициальную иррелевантно применительно к XVI в.⁸² Осталось ответить на вопрос, что же нового несло в себе религиозное одушевление, которое, задав направление мыслям и трудам целого столетия, положило начало очередному перелому в литературном развитии?

Осмеливаемся высказать следующее предположение. Волна религиозных переживаний была вызвана обретенной уверенностью в том, что Творец дает людям возможность укрепиться в благочестии, приобщая их к управляемой его волей историей. Она есть средство познать Бога и, убедившись в его бесконечной мудрости и безграничной милости, вознести ему хвалы. Погружаясь в прошлое, приобщенное к вечности, человек приближается к Богу. Разглядев разумное начало в событиях, пережитых сотворенным миром, и увидев конечную цель, к которой этот мир движется, человек приходит к оправданию Бога. Ибо это Он привел в действие столь совершенный механизм и управляет его работой. Вообще говоря, христианство, указавшее миру его начало и его конец, всегда было пронизано напряженным ощущением бега времени. Однако в обыденной обстановке чувство динамики притупляется, отодвигается вглубь сознания. Стоило московским мудролюбцам заняться поисками места в истории для новоявленного «священного царства», как перед ними открылась во всем величии картина потрясений, пережитых человечеством. Волей Провидения воздвигались и низвергались царства, Бог возносил и смирял царей, забывших о том, что они тленны, как и все люди. С началом идеологических работ история неукоснительно выполняла свои обязанности как *magistra vitae*. Движение истории предопределено Богом. Присущий литературе XVI в. историзм (в средневековом, конечно, понимании термина) определял выбор актуальных для эпохи тем, в чем мы имели уже возможность убедиться. Историческое измерение присутствует в тех направлениях литературного творчества, какие развивались в XVI в. Забегая вперед, скажем, что осмысление исторической дистанции, отделяющей прошлые события от современных, способствовало зарождению в литературе тенденций, которые получают дальнейшее развитие в XVII в. Они и сообщают анализируемому здесь материалу черты переходности. Посмотрим, каким образом в разных категориях этого материала

⁸² Лихачев Д. С. Развитие русской литературы XI-XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 133–137.

отложился обострившийся интерес к истории, в особенности к древним ее разделам. Их ценность возросла в «священном царстве», самоопределение которого требовало исторической перспективы.

Начнем с более простого. В литературном багаже переходной эпохи самое почетное место занимают исторические своды и компиляции. В их числе составленные в близких к правительству и к церковным верхам Никоновская и Воскресенская летописи, Хронограф в нескольких редакциях, «Степенная книга», Лицевой свод, переводные хроники (Манассии, Мартина Бельского) и псевдо-историческая «Троянская история». В тот же ряд поставим знакомый нам диптих из Александрии и Сказания о Мамаевом побоище и цикл текстов, составивших Повесть о Николе Заразском. В составе сводов распространялись самостоятельные повести (о взятии Константинополя турками, о псковском взятии, о смерти Василия III, и др.). Важно понимать, что включение их в свод переводило в давнопрошедшее время рассказы о самых что ни на есть новейших событиях. Попав в свод, они приобщались вечности. Сочинялись тогда же, независимо от сводов, повести, некоторые из них – целые эпопеи исторического содержания («Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков», «Казанская история»), некоторые – скорее легенды, использующие подлинные реалии (Повесть о белом клобуке). В прославленных монастырских центрах составляются собственные летописцы (Соловецкий летописец).

В литературе XVI в. можно выделить произведения - рассказы о начале монастырей, сказания об обретении чудотворных икон, монастырские хроники, и др., в которые целенаправленно вносятся признаки летописной организации текста (хронологическая канва, точные даты, внимание к конкретике, и т. д.). Достигаются две цели. Первое: внушается доверие к описываемым событиям. Второе: Оставаясь локальными, они вливаются в общий поток русской и мировой истории (Сказание о Тихвинской иконе Богоматери, Повесть о Псково-Печерском монастыре, и др.). Стремление приобщить частные факты к большому прошлому простирается до того, что рассказ Волоколамского патерика начинается с реминисценций из «Повести временных лет». Мудрость Творца раскрывается лучше всего при начале и при конце мироздания. Книжники XVI в. постигали эту мудрость, обращаясь к всевозможным «Шестодневам» и к только что составленному Лицевому Апокалипсису. Тенденции эпохи, как всегда, хорошо познаются в сравнении. Названным текста противостоит написанная в Литве «История» Андрея Курбского, сознательно отталкивавшегося от установившихся в Москве традиций. Благодетельным размышлениям об уроках истории, преподанных

Богом неразумному человечеству, противостоит в «Истории» политический памфлет. Курбский отрывает взоры своих читателей от вечности, обращая их к суетной современности.

Переходное столетие справедливо считается золотым веком житийной литературы. Святые и святыни обеспечивались текстами во всем спектре жанров, начиная от житийной биографии и кончая песнопениями. Наряду с широким распространением переводной агиографии, в том числе, неизвестных в прежней традиции житий, шла работа над новыми редакциями произведений, посвященных русским чудотворцам, чьи мощи были обретены в предшествующие столетия, и над сочинением произведений о святых, только-только успевших объявиться. Нововведением XVI в. стали канонизационные соборы, которые расширили круг отечественных святых за счет «новых чудотворцев». К канонизированным нужно добавить местночтимых, почитание которых установилось явочным порядком, опережая централизованные мероприятия. Кем бы ни были эти чудотворцы – вполне законными или нет, «новыми» являлись только их чудеса, точнее способность совершать чудеса. Если посмотреть на имена причисленных к лику святых, нетрудно убедиться, что все они жили в стародавние времена. Туда святых помещало и устное предание в том случае, если о них отсутствовали письменные свидетельства и лишь молва распространяла их славу. Древность сакрального подвига являлась сама по себе положительной характеристикой и акцентировалась в агиографических писаниях, которыми обеспечивались «новые чудотворцы». Случившееся давно, тем самым навсегда запечатлено было в божественных скрижалях. Отсутствие временной дистанции создавало иногда неудобные ситуации, когда почитание святого опережало его признание. Не помогали даже чудотворения. Таков случай с Иосифом Волоцким или Максимом Греком. Историческое прошлое актуализировалось в новых житиях дополнительно за счет того, что агиографы восхваляли своих героев, примеряя их к типологическим образцам древности. В «Великих Минеях Четых» этому содействовало соседство с житиями прославленных святых.

Минейный свод как экспонент сакральной державы можно понимать в качестве пропагандистского заявления: избранничество «священного царства» входило изначально в план истории, поэтому Господь обеспечил его с незапамятных времен подвижниками и побуждающими к подвигу святыми книгами. Во всех подобных случаях древность не является чем-то, поддающимся хронометражу, но очищенным от повседневной шелухи идеалом. Это абсолютная, а не относительная временная

характеристика. Помимо «Великих Миней Четиих», в таком же смысле используют категорию времени другие «обобщающие предприятия». В идеальной древности находят образцы для подражания другие «обобщающие предприятия» – «Стоглав» и «Домострой». Когда требуется подвергнуть критике отступления от идеала в современной действительности, они неизменно представляются на фоне царившего в древности благолепия. Так, осуждая допускаемые живописцами отступления от канона, отцы Стоглавого собора предписывают «писати живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев» (гл. 41). Ссылками на исторические прецеденты наполнены учительные слова, с какими выступали духовные писатели XVI в., – митрополит Даниил, Максим Грек, Ермолай-Еразм. Как мы помним, Максим Грек несколько раз принимался составлять наставления царю, основываясь на византийских «княжеских зеркалах», признававшихся классическими образцами жанра. В конце концов он написал собственный аналог «зеркала» под названием «Главы поучительны начальствующим правоверно».

Еще одной жанровой формой, которая больше других полюбилась писателям XVI в., является послание. В контексте наших рассуждений оно важно, потому что на примере посланий видно, как разрушалась монополия конфессии в области письменной культуры – процесс, нашедший продолжение в следующем столетии. Правда, только приступив к обсуждению жанра, мы уже вынуждены сделать оговорку. Московские тексты, которые в заголовке именуется посланиями, кроме самого заголовка, иногда – обращения к адресату в прескрипте, обычно не содержат никаких следов эпистолярного взаимодействия с адресатом. Формальный признак никак не ограничивает содержание произведения, поименованного посланием. Оно может содержать наставление, гомилию, диатрибу или даже сюжетное повествование. Во всех подобных случаях правильнее говорить не о послании, а о его суррогатах. Удивляться такому положению вещей не стоит: со времен античности сколько-нибудь стилизованные письма считались жанром, регламентируемым риторикой. На Руси не только не изучали риторические правила, но с подозрением относились к самой науке о красноречии. Древнерусские писания, которые именуется в рукописях посланиями, не соответствуют требованиям, предъявлявшимся риторикой к эпистолярному жанру. Поучения в условной форме письма издавна называли «апостольскими» посланиями, имея в виду новозаветные тексты. В XVI в. на литературном горизонте Московской Руси можно различить лишь несколько авторов,

которые оставили образцы литературного письма, не отступающего от жанрового канона (Максим Грек, Федор Карпов, Андрей Курбский).⁸³

Риторическая теория рассматривала письмо как краткое свидетельство о дружбе. Литературному письму, в рамках этой дефиниции, во все времена приходилось отстаивать свое своеобразие от экспансии, угрожавшей ему с двух сторон. С одной стороны, это те размывающие признаки жанра послания-поучения, которые полюбили русским книжникам, с другой стороны, это эксплуатирующая эпистолярный протокол деловая переписка. Вторая из угроз была для Руси неактуальна до той поры, пока там отсутствовала деловая письменность как самостоятельный, внерелигиозный ее раздел. Ситуация изменилась с развитием бюрократического аппарата, который в XVI в. стал разветвленным и который не мог обойтись без письменного делопроизводства. Обыкновение подкреплять устные договоренности документами становилось нормой и в деятельности государства, и в партикулярном обиходе. Дипломатическую переписку, поскольку она велась от имени сакральной персоны царя, можно, пускай с оговорками, оставить в корпусе религиозных текстов. Но множась публично-правовые и частно-правовые акты, которые касались внецерковных институтов и не использовали даже *sanctio spiritualis*, ставили под сомнение безусловное прежде господство всей конфессионально мотивированной письменности. Структура некоторых актов, с обращением от первого лица, напоминала начальную часть посланий. Что важно – одним из различительных признаков послания и акта выступает их темпоральная референция. Послания-поучения, на которые щедры были писатели XVI в., соотносятся, как и другие сочинения эпохи, с историческим прошлым и с вечностью. Оттуда берутся бессмертные заповеди, образцы для подражания, священные изречения. Наоборот, акты привязаны к определенному времени и месту, они произведены на свет сиюминутными людскими потребностями.

С бóльшими трудностями сталкивается исследователь при необходимости отделить от посланий те тексты, которые дипломатика определяет как «частно-публичные документы» и «частные письма». ⁸⁴ Письма, запросы, жалобы, записки, и проч. документы, лишённые литературной стилизации, которые продуцировались в одностороннем порядке или которыми обменивались корреспонденты, отвоёвывают свое

⁸³ Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. München, 1991. С. 173–216 (Slavistische Beiträge. Bd. 278).

⁸⁴ Каиштанов С. М. Русская дипломатика. М., 1988. С. 153–154.

место в письменности позднее, чем оформленные актами отношения между контрагентами. Для некоторых способов взаимодействия частных лиц с вышестоящими инстанциями в XVI в. все еще признавалась правилом устная форма. Так обстояло дело с челобитными.⁸⁵ Правда, во второй половине столетия положение вещей меняется, так что знаменитая челобитная Ивана Грозного на имя Симеона Бекбулатовича следует формуляру, назначенному для письменного сообщения. С этой челобитной возникает другой вопрос: правомерно ли включать челобитную, являющуюся памятником деловой письменности, в эпистолярное наследие царя? Оправдывая свое решение, ученые ссылаются на то, что обращение к Симеону Бекбулатовичу – это скорее не документ, а стилизация, использующая структуру челобитной в иных целях. Иногда челобитную называют пародией. Но вот другой пример из наследия Грозного царя – не менее знаменитая его переписка с опричником Васькой Грязным. Насколько правомерно ее присутствие в эпистолярном корпусе, а не в приказном архиве – вместе с «грамотками», образцами частной корреспонденции? На этот вопрос нет универсального ответа, се зависит от содержания конкретных памятников. При их дифференциации и в этом случае стоит принять во внимание присутствие или отсутствие в тексте учительного пафоса. Послания-поучения будут ссылаться на опыт истории и вечные истины. Временной горизонт «грамоток» всегда ограничен.

Мы не напрасно вспомнили о стилизации, упомянув челобитную Симеона Бекбулатовича. Возникновение данного приема сигнализирует о внутренних процессах литературного развития, которые на начальном этапе дают о себе знать на периферии словесности. Перечислим произведения, датирующиеся концом XVI в., или рубежом XVI-XVII вв., которые с большим или меньшим основанием относят к числу стилизаций или даже пародий. Назовем «Азбучный письмовник», отличающийся от более ранних коллекций эпистолярных шаблонов отсутствием в нем текстов прикладного назначения. Есть здесь и образцы ругательных писем. В комической форме воспроизводит протокол статейных списков Повесть о двух посольствах. Если верить запискам Исаака Массы, в XVI в. существовал уже прототип легендарной переписки Ивана Грозного с турецким султаном. Там пародируются формулы дипломатической переписки. Д. Уо считает стилизацией уничижающее польского короля Послание Грозного Стефану Баторию.

⁸⁵ *Бородина Е. В.* Челобитная как источник для изучения истории российского общества XVII–XVIII вв.: Структура и эволюция формуляра // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 12. С. 28–33.

Автор этих строк относит к стилизациям полную исторических несообразностей «Выпись» о втором браке Василия III.⁸⁶ Приведены доводы в пользу датировки интересующей нас эпохой Повести о Ерше Ершовиче, в которой пародируются протоколы судопроизводства. Использование шаблонов деловой письменности в литературных целях является симптомом ее обособления от основного объема религиозной словесности, которая в переходный период все еще занимает лидирующие позиции. Впоследствии пропорции изменятся.

Самым заметным симптомом, возникшим в переходную эпоху и говорящим о приближении кризиса литературной системы, является робкое, но отчетливо опознаваемое вторжение в литературу вымысла. Религиозной письменности, сосредоточенной на сакральных истинах, он противопоставлен. По этой самой причине исследователю рекомендуется осторожно оценивать масштабы самоволия писателей XVI в., которых иногда считают чуть ли не первыми беллетристами.⁸⁷ Правильнее говорить об элементах вымысла, проникновению которых в отдельные тексты благоприятствовали сопутствующие обстоятельства. Нетрудно заметить, что подобные вольности зарождаются при повествовании о событиях, давно прошедших или случившихся в дальних странах. Перед нами еще одно проявление обращенности к истории – отличительной черты, присущей литературе «переходного» периода. Что еще открывало дорогу вымыслу? Фантазии писателей могла дать толчок фабула, которая ассоциировалась с бродячими сюжетами. Сюжеты такого рода, как то происходит в устной словесности, начинали разворачиваться по собственным законам, не считаясь с фактами. Нельзя исключать и того, что писатели использовали какие-то устные предания о деятелях далекого прошлого. Одни и те же факты можно было описать с разной точки зрения в зависимости от назначения отдельно взятого сочинения – апологетического или обличительного. Последний фактор особенно актуален, если брать сочинения XVI в., решавшие пропагандистские задачи. Эти задачи просматриваются за рассказами «Степенной книги» о том, как будущая княгиня Ольга охладила юношеский пыл князя

⁸⁶ Буланин Д. М. «Выпись» о втором браке Василия III – документ или литературная стилизация? // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 4. С. 171–189.

⁸⁷ Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 387–449 (глава написана Я. С. Лурье).

Игоря, или о том, как князь Юрий Святославич искупал свою преступную страсть, приведшую его к смертоубийству. В литературе XVI в. получил некоторое распространение жанр религиозной легенды, менее скованной этикетом, нежели жития святых. Образчики такой легенды можно найти в той же «Степенной книге», к ним относится, например, упоминавшееся Сказание о явлении Михаила Архангела княгине Евдокии. Легенды вариативны, некоторые из них представляют собой облеченные в книжную форму устные рассказы (которые, в свою очередь, могли основываться на письменных источниках).⁸⁸

Вероятно, те, кто занимались копированием и переложением легенд, считали необходимым удерживать только общую схему, благодаря которой текст легенд находил свое законное место на страницах учительных сборников. Важно было сакральное ядро, наличие которого оправдывало неустойчивость периферийных деталей. Форма легенды делала ее более открытой для демонологических мотивов, фантастических поворотов сюжета. К жанру легенды тяготеют рассказы из «Волоколамского патерика» с его стремлением прославить Волоколамский монастырь и всю вообще «школу» подвижников Пафнутия Боровского. Легенды, в отличие от житий, повествуют не только о людях, но и о сакральных предметах. Это относится к известному уже нам циклу «Повести древних лет», включающему рассказы о новгородских и афонских древностях. Богата фантазиями «Казанская история». Добро бы они ограничивались событиями давно минувших времен, тем более, если рассказывалось о прошлом невегласов и иноверцев. Антитезу басурманской истории и истории Москвы можно усмотреть в том, как автор расцвечивает легендами все, что связано с татарами, начиная от основания Казани царем Саином. Труднее интерпретировать бесцеремонное обращение сочинителя с фактами русской истории, хотя бы в рассказе о стоянии на Угре. Здесь необходимо вспомнить о символическом значении, какое придавалось московской идеологией XVI в. факту многовековой зависимости от татарского царя и Казанскому взятию как знаковому событию, положившему предел татарской власти. Выявлению символического смысла подчинены структура и поэтические приемы «Казанской истории». Для автора ее, как и для других участников пропагандистских мероприятий эпохи, история виделась не набором бесстрастных фактов, а причудливой комбинацией символов, которые представляли высшую реальность. Запрет на вымысел относился к высшей реальности.

⁸⁸ Буланин Д. М. Древнерусские патерики: Метаморфозы жанра ранней монашеской письменности // Cahiers du Monde russe. 2022. Vol. 63. N 2. P. 289–312.

При обсуждении диалектики правды и неправды, когда велик соблазн применить к средневековой культуре современные критерии, каждое из произведений переходной эпохи требует индивидуального подхода. Примером может служить Никоновская летопись, в текст которой, сравнительно с более ранними сводами, интерполировано великое множество дополнительных деталей, мелких эпизодов и даже рассказов с цельным сюжетом. Вставки начинаются уже с повествования о том периоде времени, который был охвачен «Повестью временных лет». Если обсуждать фактическую канву, относящуюся к древнейшей истории Руси, такие вставки не имеют ценности, зато, при внимательном их анализе, они многое могут сообщить ученому по поводу интересов и пристрастий летописцев XVI в. Некоторые из интерполяций несомненно откликаются на насущные проблемы современности – той современности, в которой работали составители Никоновской летописи. Скажем, легенда о походе Кия на волжских болгар должна быть наложена на перипетии московско-казанских отношений. Известие о восстании Вадима по-своему откликается на трудности, возникшие при подчинении вольного Новгорода московским порядкам. Рассказ «Повести временных лет» о том, как князь Владимир отдавал детей «на ученье книжное» летописец XVI в. препарировал так, чтобы его современники могли брать пример с достижений далеких предков: «И бысть от сих множество любомудрых философов». Сложнее бывает понять, с какой целью составители внесли в летописный текст дополнения декоративного характера.

Никоновская летопись то и дело вставляет в повествование конкретные имена, даты, частные подробности. Предстоит не только объяснить мотивы, побудившие писателя сделать каждую из добавок по отдельности, но и понять всю систему таких добавок, направление, в котором требовалось приукрашивать историю. Еще предмет для обсуждения: какие изменения претерпел сам летописный жанр под рукой составителя памятника, столь неуважительно отнесшегося к текстам своих предшественников. Новые вопросы встают перед историком литературы в связи с передатировкой таких важных для русской словесности произведений, как Сказание о Мамаевом побоище и Повесть о разорении Рязани Батыем (в составе цикла). Оба они создавались авторами, которые прекрасно знали эмоционально сдержанные летописные известия о соответствующих событиях прошлого. Значит, моделирование этого прошлого сообразно требованиям настоящего проводилось авторами сознательно и целенаправленно. Прошлое создавало тот символический фон, который и позволял явить образ «священного царства» во всем его блеске.

Завершая на этом наши рассуждения, считаем не лишним сделать две оговорки. Во-первых. Разобранными серийными явлениями, лейтмотивами, сюжетами, фактами, и проч., актуализированными идеологическим строительством XVI в., никоим образом не исчерпывается тематическое многообразие источников, которые участвовали тогда в создании образа царства и образа царя. Разыскания должны быть продолжены, причем гетерогенность самих образов обязывает вести поиски в разных направлениях. В частности, на очереди стоит систематическое изучение западных источников, которые могли прямо, или опосредованно, а иногда действуя в паре с византийскими, наложить отпечаток на литературные мероприятия пропагандистского назначения. Так, нуждаются в изучении деяния Московской Руси по обращению язычников и неверных, равно как и прославление подобного рода деяний. Труды на этой ниве служили «накоплению святости», столь ценной для «священного царства». Миссионерскими задачами обусловлено было открытие типографии Ивана Федорова. По-другому завершились дискуссии о навыках чтения и письма, нашедшие отражение в литературе XVI в. По-разному решалась проблема, является ли искусство грамоты даром Божиим, или она достигается трудами учащегося. Звучавшие тогда призывы упорядочить систему начального образования не увенчались организационными мероприятиями. Однако заявления по этому поводу являются сами по себе знаменем времени. Стоит разобраться, в какой мере генеалогические изобретения московских идеологов, которые воплощались параллельно в слове и в иконографии, могли учитывать, помимо византийских, западноевропейские прецеденты. Интересные результаты может дать изучение письменных источников, обсуждающих или только затрагивающих те новации в поведении самодержца, которые были нацелены на выявление его сакрального статуса, но расходились с древнерусской церковной традицией. В некоторых случаях и здесь могло иметь место западное влияние. Это относится, например, к охотничьим увеселениям царя или к созданию его портретных изображений. Перечень тем подобного рода, расширяющих наши представления о том, какими видели в Москве XVI в. идеал царства и идеал царя, несложно продолжить.

Во-вторых. Необходимо предупредить далеко идущие выводы, которые кто-то может сделать на основе наших соображений о переходных чертах, отличающих русскую литературу XVI в. от письменного наследия предшествующих столетий. Обновление и расширение тематики, стимулировавшее возникновение новых форм и создавшее благоприятные условия для проникновения в религиозную письменность тенденций, эрозивных для ее конфессиональных основ – все это, тем не менее, не

обрушило структуру средневековой литературы. Религиозная письменность, будучи по определению консервативной, обладает повышенным запасом прочности. Отмечая в следующем – XVII в. усиление тех же разрушительных процессов, которые зародились в переходный период и к которым теперь присоединились новые, мы и в этом случае не будем преувеличивать разрыв с прошлым. «Бунташный» век поколебал, но не искоренил религиозные основы русской литературы. Более того, насильственная европеизация, инициированная Петром и приведшая, в конечном счете, к расколу русской культуры по вертикали, парадоксальным образом увенчалась прочным союзом литературы и религии. Их союз придал самобытные черты всей последующей судьбе русской словесности.

Становление новой русской литературы в свете проблемы переходных эпох. Поэзия.

Выделение переходных эпох в истории литературы возможно при исходных установках, первая из которых заключается в признании за литературным процессом определенного развития, а вторая – в признании относительно ясного и стабильного бытия ее непереходных состояний. В принципе такой подход правомерен, так как не нарушает логики определенного взгляда на литературу. При этом относительная стабильность литературы в непереходные эпохи спекулятивное допущение, сложившиеся в период начального осмысления литературного развития в гегельянском духе, когда само развитие не подвергалось сомнению, а важнейшие признаки господствующего направления в литературе, казалось, окрашивают литературную эпоху в определенный тон. Между тем, по мере изучения литературы, в том числе обращения исследователей к творчеству второ- треть- и так далее степенных авторов сложившаяся схема, остающаяся необходимой для общей ориентации в истории литературы, оказалась приемлемой лишь отчасти. Действительно, есть ли некое единое свойство, пронизывающее творчество самых разных авторов одной эпохи, независимо от меры их таланта, образованности и общих их взглядов. В гегелевской парадигме, когда развитие литературы определялось развитием духа и различие писателей виделось главным образом в разной мере проявления этого духа, то есть гения, вопрос получал положительный ответ. При этом признавалась некая единая для них парадигма развития, единое направление устремлений. О таком единстве, может быть, можно говорить по отношению к отдельным эпохам, возможно, например, по отношению к литературе древнерусской, но уже в XVIII веке культура не была единой, и авторы отличались не только скоростью бега к одной и той же цели, или, положим, методом бега к ней, но зачастую бежали в разные стороны. Так, например, при векторе общего развития литературы в стремлении приблизиться к литературе западноевропейской, в XVIII веке продолжала существовать намеренно консервативное направление. Как правило, оно оставалось внутри духовной литературы, старообрядческой, но не только. Мы до сих пор не подводим к общему знаменателю бытование произведений одновременных, но существующих в разных пластах культуры. Этот пласт литературы не только не изучен, но и фактически не выявлен. К нему наиболее близки, по-видимому, консервативные духовные лица, такие как Тихон Задонский. Также записки келейников. Вообще вся литература, обращенная как бы к отеческой, отходящей,

казалось, традиции, причем само обращение могло осуществляться в самой разной форме, например, просто указанием на жанр (например, стихирь Сумарокова), явно выпадает из общего развития, а потому и из внимания исследователей. Русская культура XVIII века характеризуется многоукладностью, старые традиции и новые устремления, в сущности, противоположны, но как-то иногда соединяются в зыбкости.

Наше представление о истории европейской литературы и как ее части русской сложилось во времена, когда путь развития общества разных стран мыслился единым, способность к взаимопониманию народов не вызвала сомнений и мировая общность науки и даже литературы казалась достижимой. Важнейшее событие в истории русской литературы – ее вступление в круг европейских литератур – воспринималось из той перспективы как счастливое, и в ослеплении ее успехами в новой семье было принято преувеличивать быстроту ее превращения в подобие новых сестер. Это определило своеобразие писанных историй русской литературы XVIII века, отличных от истории других ее периодов целеположенностью развития. В течение века русская литература должна была стать европейской. Ее успех в целом оценивается именно этим, и ее история приближается к реляции побед, рассказывающей о том, когда, как и сколь успешно было заимствовано, трансплантировано, достигнуто то и или иное явление европейской литературы. О неудачах не говорится, многие из них просто не видны, поскольку не на них нацелен взор ученых, а те, что видны, представляются временными, ведь в итоге, как считается, русская литература догнала и даже в чем-то перегнала западную. Между тем, список того, что не сумели усвоить в России в течение XVIII века (потом многое перестанет быть актуальным, однако пропущенные уроки не могли не сказаться) довольно внушительный. Интересен он тем, что по нему можно в какой-то степени составить представление о сопротивлении материала не как о досадной помехе, а как о той сущности литературы (культуры), которая не смогла, не захотела, не посчитала нужным меняться. Изучение этой стороны литературы XVIII века, пока еще целенаправленно не предпринятое, обнаружит границы возможной для литературы (культуры) трансформации и, может быть, обогатит привычную бравурную тональность истории русской европеизации новыми нотами.

Как стало понятно только к концу XX века переход русской литературы от Средневековья к Новому времени, т.е. от специфически славянского и православного

пространства ее бытия (*Slavia orthodoxa*)¹ к единому европейскому занял два века. Пристальное изучение литературы XVII в., предпринятое в последнюю треть XX века, обнаружило в периоде, предшествующем Петровской эпохе, начало явлений, приведших в своем развитии к рождению новой русской литературы, и таким образом акцент в переходном процессе был перенесен с XVIII века на XVII. При всей условности границы начала этого процесса, отнесенной А. М. Панченко к началу XVII века (в принципе она может быть отодвинута и далее вглубь), в целом осмысление литературы этого столетия как переходной кажется верным.² При этом увлечение XVII веком и отсутствие одновременного целостного видения литературы следующего века привело к искажению происходивших процессов. Теперь развитие литературы XVII века предстает в драматичной динамике, на фоне которой развитие литературы XVIII века выглядит размеренным. Подробно обсуждается нижняя граница перехода, но давно не затрагивался вопрос о верхней его границе, о том, когда же он завершился. Очевидно, что в перспективе процесс развития литературы обоих веков должен быть осмыслен как единый и только тогда будет возможно создать приемлемую историю перехода русской литературы от Средневековья к Новому времени.

Само осмысление перехода и его демаркация зависят, разумеется, от критериев его оценки. Если смотреть из далекой перспективы, то процесс перехода закончился только к концу XVIII века. Символизирует его окончание фигура Н. М. Карамзина. И тут нельзя не оговорить условности этой границы. Одна фигура, как бы велика она ни была, не делает литературы. Так, другой русский европеец Антиох Кантемир отнюдь не служит свидетельством завершения европеизации, так как мыслил и писал то, что другим не в таком уж и скором времени только еще предстояло освоить. Однако фигура Карамзина не выситя одиноко над другими, как это было с Кантемиром, а окружена соратниками, подражателями. К тому же общее состояние русской культуры с просвещенными юношами и девицами, журналами, зарождавшейся критикой, заметно отличается от пустынной в этом отношении культуры 1720-х годов. В другом положении находился и русский язык.

¹ О понятии *Slavia orthodoxa* см.: *Пиккио Риккардо. Slavia orthodoxa и Slavia romana // Slavia orthodoxa: Литература и язык / Отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугие. М., 2003. С. 3–81.*

² *Панченко А. М. Литература «переходного века» // История русской литературы: В 4 тт. Л., 1980. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века / Ред. Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко. С. 292–296.*

При осмыслении европеизации русской литературы не рассматривается как фактор интенсивное развитие в этот период самой западноевропейской литературы. А ведь именно в XVII—первой половине XVIII вв. литературы разных европейских народов поочередно переходили от латинского средневековья к новой литературе французского центра.³ Без осознания этого явления движение, происходившее в русской литературе, остается не вполне понятным. Найденное во второй половине XX века обозначение доклассицистической русской литературы как литературы барокко при всей его ёмкости не может отразить подлинного взаимоотношения между двумя периодами развития литературы. Вольно или невольно оно проецируется на развитие какой-нибудь из европейских литератур, например, немецкой, с ее последовательной сменой барокко классицизмом (что вовсе необязательно, как мы знаем по опыту французской литературы). Восприятие русской литературы XVII – начала XVIII вв. как барочной заслоняет остроту происходивших изменений, затушевывает их суть. Ведь главное в литературе, предшествующей классицизму не то, что она барочная, а то, что это была литература, уже оторвавшаяся от своего славянского православного пространства и начавшая дрейф в сторону Западной Европы. Первым, с чем она столкнулась, была литература *Slavia romana*,⁴ показавшаяся вначале конечным пунктом движения. Условия взаимоотношений с Польшей определили польское учительство наших первых европейских уроков литературы. Как часто бывает, глубокие, внутренние желания перемен были удовлетворены благодаря внешним обстоятельствам, в данном случае – соседству. С ориентиром на литературу *Slavia romana* в ее польском изводе заходились школы, усваивалось литературное наследие Европы, писались первые русские стихотворения. Это была стадия перехода русской литературы к той европейской литературной общности, в которой еще живы были традиции латинского средневековья в его гуманистической модификации. Благодаря польскому влиянию русская литература успела прикоснуться к латинскому средневековью в его поздней модификации, оставившему в ней след неолатинскими, главным образом школьными, стихотворениями и переводами, некоторыми жанрами поэзии, бытовавшими в XVIII – начале XIX вв. на периферии (например, нозлы, сильвы), усвоенной в школах теорией литературы, на основе которой будет развиваться в эпоху уже классицизма собственное понимание поэзии и стиля. Полонизацию и латинизацию русской литературы можно рассматривать как

³ Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское средневековье / Перевод Д. С. Кольчигина. М., 2021. Т. 1. С. 000.

⁴ О понятии *Slavia romana* см. Пиккио Риккардо. *Slavia orthodoxa* и *Slavia romana*.

первый этап европеизации русской литературы, или первую ее европеизацию. К ней относится и украинизация русской литературы, сказавшаяся более всего в расцвете ораторского искусства в Петровское время, а также в ранней (школьной) драматургии. Главным же результатом первой европеизации стало само развитие русской литературы, во многом определявшееся полученным из нее опытом, и хотя уже с середины XVIII века от этого опыта будет принято открещиваться, он довольно долго продолжал сказываться, пусть и не очевидным образом, от противного. Можно ли допустить, что, если бы реформы Петра не были столь решительны, русская литература оставалась бы в лоне *Slavia romana*? Нет, нельзя. Сама эта еще во многом средневековая общность уже распадалась, и сама польская литература спешила освободиться из ее тенет, приобщившись к современной литературе по французскому образцу. Туда же поспешила более по наитию, чем осознанно русская литература. Вот этот переход от литературы *Slavia romana* к литературе по образцу французского классицизма был вторым в процессе европеизации русской литературы. Отчасти он наложился на продолжившееся освоение пространства *Slavia romana*, а поскольку в отношении культуры *Slavia orthodoxa* оба типа литературы, и *Slavia romana* и классицизм, были новыми, по существу чужими, транслирующими западноевропейские ценности, не мыслимые без античного основания, они не обязательно выступали в противоборстве, но часто в содружестве. Так, первого русского классициста Кантемира горячо поддерживал ярчайший представитель *Slavia romana* Феофан Прокопович, а В. К. Тредиаковский при обосновании своей смелой оды «На сдачу города Гданска» (1734), с чего начался русский классицизм как явление, рассыпался в похвалах латинской оде Феофана императору Петру II, блестящему образцу поэзии *Slavia romana*, если и различая при этом, то смутно ее несовместимость с тем новым, что предлагал он сам. Примеров, подобно приведенным, недостатка разграничений происходивших в литературе процессов самими ее участниками можно привести множество, однако исследователей они не должны смущать, то, что было не видно вблизи, в далекой перспективе должно быть рассмотрено и классифицировано.

Переход русской литературы к классицизму есть вторая европеизация русской литературы, или второй переход к новой русской литературе. Сам переход к классицизму осуществлялся в течение 1730–1750-х гг., а затем литература продолжала развиваться в его русле, что не мешало зарождению внутри нее новых направлений, таких, например, как сентиментализм. Признаками перехода к классицизму являются осознание необходимости создания нового русского литературного языка и предпринимаемые усилия в этом направлении, ориентированность, пусть зачастую и опосредованно через немецкую поэзию, на поэзию французского классицизма, с его не столько жанровой

системой, малоотличной от известной нам по школьным поэтикам *Slavia romana*, сколько его новой для русских интерпретацией жанров, наконец, теория стиля, в том числе учение о трех стилях. Не менее важны происходившие в литературе процессы, прямо не декларировавшиеся, но так или иначе осознававшиеся ее участниками. К ним относится возникновение рефлексии о литературе, из которой постепенно, методом проб и ошибок, только к концу века народится подобие критики. Теорию литературы русский классицизм создать, однако, не смог. Наконец, самое важное во второй европеизации, вряд ли ясно осознаваемое и самими ее участниками, но всеми ими совершенное, что именно она с необходимостью потребовала создания нового внутреннего поэтического пространства, единого с западноевропейской поэзией, в которой античная образность была неперменной. Феномен новой русской поэзии, а отчасти и всей русской литературы состоит в том, что она подключилась к традиции, к которой генетически не принадлежала, нисколько при этом не смущаясь, сразу и просто. Однако прорастание в этой традиции не было таким простым, а потребовало времени и усилий.

В обозначенном здесь процессе перехода русской литературы от *Slavia orthodoxa* к литературе единого европейского пространства особое место занимает литература Петровского времени.⁵ Исследователи не раз признавались в трудности ее описания. Одна из ее причин заключается в отсутствии в литературе этого периода изменений, сопоставимых в своей радикальности с изменениями в обществе и культуре. Если сравнить литературу с изобразительным искусством и архитектурой, в глаза не может не броситься ее косность. Это особенно явно при сравнении силлабических витиеватых подписей под гравюрами с самими гравюрами, лаконичными и смелыми. Оказалось, что заимствовать иностранных мастеров, технику и даже художественное видение в изобразительном искусстве возможно, а вот в литературе, где иностранный мастер бессилен, а техника (язык и стих) в одночасье не меняется – невозможно. По-видимому, литература из всех явлений обратившейся к новому русской культуры отставала более всего. Принципиально новым явлением в Петровскую эпоху была сама организация культуры, в рамках которой появилось печатание светских книг, с заказом переводов отдельных литературных памятников, а также открытие в Великороссии школ по образцу Киевской академии, восходившему к польским коллегиумам и приглашение ученого киевского духовенства в Москву. Все это подготовило почву для будущего расцвета русской литературы, но все это оставалось в рамках первой европеизации по образцу

⁵ О происходивших в литературе этой поры процессах см. *Николаев С. И. Литературная культура Петровского времени. Л., 1996.*

Slavia romana, тогда как гравюры резали в Москве и Петербурге и соборы строили уже вполне в соответствии с новым общеевропейским пространством, в котором уже мыслила себя Россия. Другая причина трудности осмысления литературы Петровской эпохи в ее неоднородности. Поэзия продолжает развиваться в русле наметившихся в предыдущую эпоху тенденций, интерес к иностранной беллетристике носит знакомый по предыдущему веку характер, и в этом отношении поэзию и переводную прозу можно рассматривать, как завершение долгого XVII века. Но в то же время появляется ораторское слово, изменившее ландшафт русской литературы и культуры. И хотя оно в нашем представлении и не вписывается в общее движение литературы, устремленной к психологизму, именно слово в продолжение XVIII и даже почти всего XIX века несло важнейшие смыслы и признавалось наиболее красноречивым. При этом русское ораторское искусство XVIII в. было более обязано литературе Slavia romana, чем классицизму, также знавшему и ценившему этот жанр. В Петровскую эпоху мы встречаем и ростки нового, посаженные Петром или его близкими, в которых угадываются знакомые по будущему классицизму черты. Это и придворные торжества, поощрявшие развитие панегирической литературы, и первые западные спектакли. За недостатком по той или иной причине культивации оба явления на какое-то время зачахли, чтобы уже в 1730-е годы быть возрожденными на новых основаниях. Импульсивность и разнонаправленность происходивших в литературе процессов дополнялись новыми заведениями Петра, предопределившими будущую литературу. Помимо светской печати, сети школ, института придворных торжеств и нового штата ученого духовенства, сюда относится и Академия наук, чуть только не успевшая открыться при жизни своего основателя. При всей активности Петра и неутомимости его сподвижников литература его времени предстает скорее ожиданием будущего своего преобразования, чем его совершением. Пройдет всего несколько лет после кончины государя и появится Кантемир, следом за ним Тредиаковский и, наконец, Ломоносов, и русская литература вступит на путь классицизма, завершившим ее европеизацию.

Ограничить определенными рамками переходный период трудно и потому, что подверстывание под европейскую литературу на разных ее уровнях происходило в разной длительности и не всегда одновременно. К тому же, помимо общего желания стать наравне с европейской литературой, в самой литературе действовали свои причины и реакции на изменения, свои закономерности. При всей своей подражательности она развивалась по своим законам, и разграничить в развитии подражательную составляющую от внутренних интенций не всегда просто.

Развитие собственно литературы, под которым можно понимать становление и развитие определенных жанров, стилей, способов выражения, а также идей, неотъемлемо от литературной культуры, то есть организации литературного бытия, как то: способа публикации произведений, типа автора, характера литературных школ. Для определения переходного периода в развитии литературы и его хронологических рамок явления литературной культуры, возможно, более выразительны, чем собственно литературные. И наконец, переходный период характеризуется изменением места литературы, ее статуса в обществе.

Хотя слово «литература» употреблялось уже Петром Великим, в современном значении оно появляется только в середине XVIII века, а полноправное гражданство в языке получило лишь к концу века (Н. М. Карамзин, «Корифей»), но уже в начале следующего века подверглось обструкции. Так, А. С. Шишков выступил против термина, считая его тождественным русскому слову «словесность».⁶ Можно было бы говорить, что отсутствие четкого термина еще не означает отсутствия самого явления, однако, по-видимому, означает. Так «Словарь Академии российской» не включает слова «литература», а «словесность» определяет как «Знание, касающиеся до словесных наук», к которым принадлежат «грамматика, витийство и стихотворство».⁷ Здесь характерно, что поэзия и витийство, хотя объединены, не образуют нерасторжимого по своей художественной сущности единства. Способ речи (стихи/проза) ее более определяет, чем ее художественные достоинства. В 1820-е гг. будут разведены туры на колесах, чтобы определить, чем литература отличается от словесности, и при всей схоластичности этих рассуждений, они отражают главное: осознание принципиального различия явлений слова до переходного периода русской культуры и после. Критериями различия здесь выступает авторство (коллективное/персональное), характер изложения, способ распространения. Понятие литературы в современном смысле как вида искусства, вне зависимости от способа выражения (поэзия/проза), типа автора и т.п. утверждается только к середине XIX века. Это, конечно, свидетельствует не об окончании переходного периода в русской литературе, но об изменении в восприятии слова, а значит, в определенном смысле обозначает полный отход от предыдущей традиции.

Начало становления новой литературы связано с новой ролью в ней художественности, и ее превращения в способ художественного созерцания бытия как способ его познания. Отсюда новую роль получают заложенные в художественном

⁶ Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803. С. 308.

⁷ СПб., 1794. Ч. 5. Стб. 536.

произведении идеи. Если в древнерусской литературе идейность сводилась к прославлению Бога, утверждению христианского вероучения и Руси как его сосуда, теперь идеи умственные, мирские и потому далеко не единые для разных авторов. Уместность в литературе выражать умственные идеи о мироустройстве, обществе и бытии осознается в середине XVIII века. Однако идей в русском обществе XVIII века было чрезвычайно мало, сами они были до крайности просты, и повторялись они из произведения в произведение не потому, что были столь хороши, незыблемы, или из установки на готовое слово/понятие, а потому что, как совершенно верно отмечал В. О. Ключевский, способность к отвлеченному мышлению была у русских крайне мало развита, привычка к такому мышлению только вырабатывалась, и вырабатывалась она долго, за жизнь нескольких поколений. Весь мир до поры описывался ими с помощью нескольких, двух-трех идей, верных, непреложных, но слишком общих для того, чтобы характеризовать мир в его изменчивости. Так, Сумароков не устает повторять и в прозе, и в стихах, что общество подобно телу, где его голова – это монарх, а члены общества – члены тела. Эта идея повторяется и другими авторами, и еще Державину кажется вполне остроумной. Переходность литературы с точки зрения ее идейного содержания характеризуется тем, что ощущается нужда в выражении идей о мироустройстве, но авторы еще не могут сами ни сгенерировать идей, ни передать чужих сколько-нибудь острых, новых, глубоких мыслей из наблюдений над миром. Отчасти из-за бедности идей происходит тавтология русской литературы XVIII века. Становление новой литературы можно считать завершенным, когда она насытится идеями, результатом самостоятельного живого, а не догматического мышления ее авторов. Впервые недостатка идей не ощущается в прозе Карамзина, но цветение нового типа мышления относится уже к пушкинской эпохе.

Со способностью выражать в литературе собственные живые размышления и наблюдения над миром связано, конечно, способность его непосредственного восприятия. Здесь не стоит мудрствовать о том, что в чистом виде непосредственное восприятие, как и полностью опосредованное невозможно, достаточно того, что все мы понимаем, что в восприятии мира может доминировать собственное его ощущение или заведомое о нем знание. Способность непосредственно воспринимать мир еще не означает, конечно, умения передавать его словом, но это необходимое начальное условие непосредственного изображения. Новая литература отмечена такой способностью. Способность непосредственного изображения мира усиливается с распадом классицизма.

Особенность классицизма как направления заключается в его очевидной неспособности подчинить себе всю литературу своей эпохи. В отдельную эпоху в

отдельной стране классицизм мог доминировать, но никогда и нигде он не достигал абсолютной власти. И это связано с тем, что он слишком книжный и умственный, слишком возвышенный и ограниченный своей высотой. Так, во французской литературе одновременно с ним в соседних салонах процветал маньеризм, барокко. В немецкой литературе классицизм господствовал в Саксонии и Пруссии, а одновременно в Силезии еще не было изжито барокко, а в Швейцарии уже нарождался преромантизм. В России классицизм был доминирующим направлением, можно даже говорить, что все авторы так или иначе стремились ему подчиниться, но он был совершенно особого типа. К его особенности относилось отсутствие прямой проекции литературы на античность, восприятие ее через западноевропейскую литературу, и таким образом классицизм в целом сводился к европеизации русской литературы по определенному образцу. К его отличию от французского, немецкого и английского классицизма принадлежит слабая, почти отсутствующая теоретическая база. Среди забот Петра Великого о заведении в России новых институций или обновления старых особого попечения о литературе не было. Подходя к искусству и науке прагматически, он и в изобразительном искусстве поощрял те виды, которые служили его преобразованиям: гравюру на меди как наиболее выразительное отражение динамичности образа новой России, к тому же, тиражируемая, она наиболее легко была способна к прославлению новых славных дел внутри России и за границей. С тем же связано его внимание к архитектуре, складывающей в камне образ новой России. Среди зрелищных искусств при равнодушии своем к драматическому театру он все по той же причине завел театр фейерверков и организовывал публичные инсценированные торжества. Точно также исключительно в интересах пропаганды Петр использовал и словесное искусство. Именно исходя из этих интересов им были приглашены украинские витии, чьи таланты в Петербурге достигли расцвета. На службу пропаганды была поставлена и поэзия: стихотворные надписи к триумфальным воротам и аллегориям фейерверков, панегирические канты, исполнявшиеся на публичных торжествах, учебные стихи в учебных пособиях – вот литературная составляющая Петровского царствования, если рассматривать его с фасада. Сама идея, что процветание литературы служит славе государства была Петру или не знакома, или непонятна. Но не более близкой она была и его преемникам, точнее, преемницам. Первой среди правителей России идею значения литературы для славы государства восприняла уже только императрица Екатерина II.

Конечно, и при императрице Елизавете Петровне, да и при императрице Анне Иоанновне авторов поощряли, достаточно вспомнить воз пятаков, выданных Ломоносову в качестве награды за оду. Но в оба царствования между императрицей и автором стоял

покровитель, меценат, вельможа, приближенный к царствующей особе. Именно он определял политику литературы. В царствование Елизаветы это был прежде всего И. И. Шувалов, чьими устами и рескриптами до авторов доводились распоряжения императрицы, например, о написании трагедий, поэмы Петр Великий. В царствование Анны эту роль далеко не столь блестяще исполняли вельможи (Головкин, Н. Ю. Трубецкой). Необходимость в таком «ходатае» или «предстателе», как его называли поэты по аналогии с христианской практикой, была вызвана, с одной стороны, слабым развитием новой литературной культуры: малом числе авторов, в единственном на долгое время печатном станке и т.п., с другой, – равнодушием обеих императриц к литературе. Они понимали значение архитектуры (дворцы, Растрелли и т.п.), сами же любили зрелища и поэтому поощряли антрепризы, но о значении для государства слова не ведали. Горацианская идея превосходства слова над памятником, завезенная в Россию Вильгельмом Юнкером, звучала здесь особенно остро. Тут было не только обычное для эпохи, а при этом всегда, независимо от эпох сладостное для поэтов горацианство, но простая практическая нужда открыть глаза властей на очевидное. Совсем другое дело имп. Екатерина II. С первых дней своего воцарения она сама озаботилась приисканием себе своего Ломоносова, надеясь вначале получить его в лице Сумарокова, а затем В. П. Петрова. Она сама входила в контакт со своими поэтами (так, даже навестила Ломоносова) и драматургами и хорошо или плохо сама определяла литературную политику. И сама же выступала пропагандистом литературных достижений (Антидот), сама же и автором. Нужда в меценате вроде Шувалова отпала. Сам институт меценатства при Екатерине продолжился и даже, может быть, расцвел, но это были меценаты уже не государственного уровня, а на подобии европейских меценатов, поощрявших как бы своих поэтов, при своем так сказать малом дворе. Такой тип меценатов дала наступившая при Екатерине эпоха вельможества, со своими у вельмож малыми царствами. Эти малые царства породили свою сервильную культуру, свой этикет, и поэтому глубоко неверно сравнивать поэта, прославляющего по долгу вельможу из-за принадлежности к его челяди или только из-за мечты о своем приобщении к ней, с какими бы то ни было, пусть самым никчемным поэтом, воспевающим государство и императрицу. Вот это отмирание института государственного меценатства вместе с осознанием высокой роли литературы можно считать окончанием переходного времени в способе руководства литературой.

Не в меньшей степени, чем государственное меценатство, своеобразие организации литературного творчества до начала 1780-х годов определяло введение в 1708 году гражданского книгопечатания. Начиная с этого времени культура, и прежде всего, конечно, словесная культура была поделена на светскую и духовную, гражданский шрифт

стал первым актом такого деления. Помимо самого революционного новаторства знакового разделения культуры на светскую и духовную, определившего дальнейшее развитие всей русской культуры, его значение прямо сказалось на развитии литературы. Открывшаяся возможность печатать светские книги определила новый статус слова. И хотя пройдут десятилетия, прежде чем в отношении гражданского книгопечатания наступит хотя бы видимость свободы, отныне между произведением, напечатанным, и произведением, оставшимся в рукописи, пролегла пропасть. Ее глубина определялась и крайне малым числом типографий, печатавшим светскую литературу (Санкт-Петербургская, 1712–1726, затем Академии наук, с 1727 года), и очень жестким уже к 1730 году этикетом светской печати, не допускавшим печатания сколько-нибудь случайных произведений. Новый статус слова определил в свою очередь становление профессионального литературного творчества. До появления вольных типографий в 1783 году профессиональный автор от дилетанта отличался именно возможностью печатать свои произведения, отдельные – отдельным изданием, затем с 1755 г. в журналах, выпуск сборника свидетельствовал уже о высоком статусе профессионализма, а сочинений в двух томах – о превосходном. Как правило, пропуск в печать выдавался в соответствии достоинству автора и его произведения, но были, конечно, печальные исключения, например, Кантемир, Псалтирь Тредиаковского. Вся эта политика и сама ситуация казенной регламентации печати почти совпадает с тем, что было в советское время, за двумя существенными отличиями. Во-первых, самиздат, характеризующий литературную ситуацию последних десятилетий советской власти, в XVIII веке имел совсем иное значение, чем рукописные списки произведений, не увидевших печатного станка. Чаще всего они были анонимными, получить признание как поэта (писателя) путем распространения своих произведений в рукописи в XVIII веке было мало реально. Статус печати был столь высок или страх столь силен, что изъятие напечатанного произведения делало его уже как бы несуществующим (так пропала ода Сумарокова). Только с половины XIX века «неподцензурная литература» получит известный ореол, обеспечивший особый к ней интерес доверчивой публики. История восприятия «Путешествия» Радищева тому яркий пример.

Второе не менее принципиальное отличие от схожей внешне ситуации с изданием произведений в XX веке от XVIII века заключается во влиянии печати на творчество. В XVIII веке творчество подавляющей части авторов напрямую зависело от возможности издать написанное. Большинство авторов до последних десятилетий XVIII века не обладало навыком постоянного литературного труда, а писало от случая к случаю, в буквальном даже смысле, если иметь в виду оды, которые и писались к случаю. Случаем

также служило заведение очередного журнала, открывавшее возможность печататься. Кратковременность периодических изданий и лакуны в самом существовании литературных журналов позволяют проследить импульсивность развития поэзии середины века: оно протекает довольно бурно в периоды издания литературного журнала и замирает с его закрытием. В рукописных сборниках до нас дошло крайне малое число произведений, не напечатанных в XVIII веке, что свидетельствует о том, что поэзия и литература в целом не развивались за пределами казенной публичности, определявшейся печатью. Из этого следует, что авторы писали, когда была возможность издать свое произведение и замолкали с утратой такой возможности. Это означает, что они не работали постоянно, а само отсутствие привычки к постоянному литературному труду один из признаков их непрофессионализма. Лишь к 1770-м годам большей частью авторов был приобретен навык постоянной литературной работы и появились поэты и писатели нового типа.

Центральным событием в истории поэзии был переход к новой системе стихосложения – силлаботонике. Его ближайшим аналогом в европейской литературе была реформа немецкого стиха Мартина Опитца, разработавшего в начале 1620-х годов систему силлаботоники для немецкой поэзии (*Deutsche poeteray*, 1524), сменившей немецкую силлабику. Сходство русской и немецкой реформы стиха заключается во введенных в их результате силлаботонических принципах, отличных, например, от законов английского силлаботонического стиха. Однако сами русская и немецкая реформы проходили в разных условиях и преследовали разные цели. Если Мартин Опитц руководствовался желанием приблизить звучание немецкого стиха к стиху античному, русские реформаторы, и Тредиаковский, и Ломоносов, при установлении «правил российского стихотворства» ориентировались в первую очередь на немецкий стих. В ориентации не на античную поэзию прямо, а на ее восприятие через призму европейской поэзии проявилась особенность русского классицизма, становление которого началось одновременно с реформой стиха. Ориентироваться на античный стих русским реформаторам мешало не столько недостаточное знание древней и новой европейской поэзии, сколько отсутствие теоретической базы, привычки к филологическому мышлению. Отсюда проистекает несуразность реформы Тредиаковского, предложившего ограничить реформу лишь длинными стихами (11- и 13-сложниками), и внутри них, сохранив силлабическую меру, вести тонизацию, исключительно хорейскую. Беспремерность такой меньше, чем половинчатой, реформы его не смутила, потому что он, в отличие от Опитца, если и представлял, то смутно опыт реформ стиха в других

языках, русскую метрику не воспринимал как нечто целостное, как систему (иначе бы он не уготовлял длинным и средним с короткими стихам разной участи) и не соотносил ее с опытом поэзии на других языках. Свою реформу он готовил по наитию, соображаясь с какими-то своими представлениями, в том числе и о «самых внутренностях свойства нашему стиху приличного» и о поэзии «нашего простого народа», а не как теоретик, способный мыслить отвлеченно. Предложенный им способ обнаруживает власть силлабической традиции, расстаться с которой Тредиаковский до появления Ломоносова был не в силах. Традиция сковывала прежде всего его ум, опять же от слабости теоретической мысли, тогда как в своей поэтической практике Тредиаковский был много свободнее, и еще в 1728–1730 гг. легко нарушал силлабическую норму, правда, в коротких размерах. К 1730-м годам в поэзии сложилась ситуация, когда, не отказываясь от силлабики, внутри нее невольно и вольно вводили новшества, расшатывая ее изнутри. К самым явным из них относится тонизация. М. Л. Гаспаров показал, как к 1730-м годам усиливается тонизация 13-сложника,⁸ еще заметнее это происходит в средних и коротких размерах. Вершиной экспериментов стали песни (оды) и письмо (эпистола) Н.Ю. Трубецкому Антиоха Кантемира, примерно 85% стихов которых тонические. Точное время их написания неизвестно, хотя З. И. Гершкович предположительно относит IV песню к 1730–1731 году, более вероятным временем их создания кажется конец 1730-х годов. В любом случае смелые кантемировские ямбы с пиррихиями независимы от реформы Тредиаковского, они писались на слух с прямой ориентацией на звучание латинских строк Горация, и конечно, представляют собой шедевр русского стиха и поэзии. В Петербурге о них могли узнать не ранее 1742–1744 годов, и знаменательно, что интереса они не вызвали, никакого даже намека на подражание им не было. На фоне уже установившихся в сознании ведущих поэтов (Ломоносова и Тредиаковского) правильных ямбов стихи Кантемира казались недостаточно мерными, возможно, даже силлабическими. Кантемир действительно соблюдал силлабическую меру в своих 11-сложниках. Его песни и письмо показывают путь, которым могла бы пойти русская поэзия, если бы Тредиаковский и Ломоносов не ориентировались на немецкий стих. Впрочем, тогда у нее особенного пути и не было бы, потому что следующим шагом после Кантемира был бы Иосиф Бродский.

Путь Кантемира был не возможен не только потому, что ни Тредиаковский, ни Ломоносов не были знатоками и подлинными ценителями древней поэзии, а

⁸ *Гаспаров М. Л. Русский силлабический тринадцатисложник // Гаспаров М. Л. Избр. Статьи. М., 1995. С. 9–30.*

последовавшие за ними поэты в большинстве своем ее и вовсе не знали, но и потому, что строительство новой русской поэзии было глубоко социальным делом, зависимым от общей культуры и задач перед ней стоявших. Это вполне демонстрирует история проведенной Тредиаковским реформы, а также ее завершение, осуществленное Ломоносовым. Хотя Тредиаковский и говорит, что «неусыпным прилежанием и всегдашним о том рассуждением старался всячески» исправить русские длинные размеры, в действительности реформа произошла неожиданно и внешним ее толчком послужила в каком-то смысле случайность. Идея тонизации стиха у Тредиаковского возникла при переводе иллюминационных стихотворений Вильгельма Юнкера. Переводы немецких стихотворений Тредиаковский делал по поручению Академии наук, вероятно, что перевод стихов стихами было инициативой самого поэта, поскольку другие переводчики переводили стихи прозой. Переводы Тредиаковского сохранили последовательность его работы: постепенную тонизацию шестистопных ямбов Юнкера. Первая ода, полностью переведенная им «новым способом», относится к весне 1734 года. В декабре того же года он уже поднес И. Корфу свою оригинальную надпись, написанную новым стихом, которую ошибочно принято считать первым его опытом в новом стихе. Следующий год ушел на обоснование своей теории и создание «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», вышедшего в 1735 году. Реформа стиха как правило заслоняет произведенную Тредиаковским в это же время реформу лирики, имевшую также далеко идущие последствия. В действительности обе реформы между собой тесно связаны. Обе они явились в результате увлечения Тредиаковским поэзией Юнкера.

Юнкер попал в Петербург случайно, бедствуя в Дрездене, он по совету Ф. Г. Миллера решил попробовать счастья в России. Приехав в самом конце 1731 года, он был принят на службу в Академию наук, остро нуждавшейся в специалисте по подготовке фейерверков. Это не было прямой сферой деятельности Юнкера, но кое-что он умел и взялся за дело. Его первый проект фейерверка на въезд императрицы Анны Иоанновны в Санкт-Петербург в январе 1732 года имел большой успех и при дворе, и в Академии наук. Затем в течение следующих четырех лет он готовил все фейерверки и иллюминации, и составляя их описания, которые и переводил Тредиаковский. К этой деятельности Юнкера восходит традиция регулярных фейерверков и иллюминаций на императорские торжества. Кроме того, Юнкер писал оды. Первая петербургская ода была написана им к новому 1732 году и напечатана в журнале «Примечание к Санкт-Петербургским ведомостям», в оригинале и в русском переводе (предположительно, Мартина Шванвица). Здесь все было ново, и сама публикация в журнале стихотворения, и сам жар, и наконец, заметно сбивающийся на тонику стих перевода. Жанр оды был в России неизвестен, точнее

сказать, не была известна такая модификация оды, как и большей части читателей слово *ода* не было знакомо, при изданиях до начала 1740-х годов над ним будут ставить ударение. Юнкер представлял немецкий классицизм, новое для немецкой литературы направление, возникшее за несколько лет до того в Лейпциге вокруг Хр. Готтшеда. Основным жанром, который осваивали члены «Немецкого общества» при Лейпцигском университете была ода, и Юнкер, один из первых его членов, заметно выделялся на общем фоне своей литературной активностью и одаренностью. В это время в немецкой поэзии были сильны традиции барокко, в Лейпциге издавались многотомные сочинения последнего крупного барочного поэта И. Менке, один из томов которого подготовил Юнкер, сопроводив его своей статьей. В Петербург он приехал воодушевленный новым течением классицизма и в разговорах с Третьяковским посвящал его в свою веру. Немецкий классицизм, в отличие от французского, не нес на себе печати Возрождения и в идеологическом плане был несравненно свободнее. Задачи, стоявшие перед ним, были преимущественно литературные и заключались в обновлении стиха и очищении языка. В такой редакции классицизм и был усвоен в России. Уже весной 1735 года Третьяковский при открытии Российского собрания при Академии наук объявил в своей «Речи к членам Российского собрания» о задачи очищения и украшения языка. И если до этого времени В. Е. Адодуров и он сам работали над языком более или менее стихийно, то после знакомства с немецким классицизмом создание нового литературного языка ими осмыслялось как задача, при чем задача, имевшая при всей разности языковой ситуации аналогию в немецкой литературе. При этом Третьяковский ссылается на опыт очищения языка «Лейпцигского содружества». Усвоив от Юнкера главное, он очень быстро обратился к первоисточникам, то есть к французским авторам и образцам. Замечательно, что сам он, прожив три года в Париже, прошел мимо французского классицизма, не заметил его, увлекшись маньеризмом. Его французские стихотворения и выбор для перевода П. Тальмана говорят именно о его склонности к маньеризму. Теперь же из вторых рук, в немецкой, в общем-то провинциальной редакции классицизм им был оценен. Проявленная Третьяковским в Париже свойственная людям ограниченность восприятия, наша неспособность видеть то, к чему не готовы, объясняет и судьбу наследия пастора Глюка и И. Паузе. Еще в 1700–1710-е годы этими немцами была создана русская силлаботоника, и о многочисленных их русских стихах, написанных правильными ямбами, едва ли Третьяковский мог вообще ничего не знать, тем более, что с Паузе он работал в одних стенах Академии наук. Но русские ямбы немцев не вызвали ни у Третьяковского, ни у других его соотечественников никакого интереса. Они были для них диковинны, лишни. Это свидетельствует о том, что ни в реформе стиха, ни в реформе

лирики не ощущалось потребности, старая система не казалась непригодной, ее смена не вынашивалась, все произошло вдруг, спонтанно.

Было две основных причины, почему оды Юнкера произвели такое сильное впечатление на Третьяковского и на его коллег в Академии наук. Первая из них заключается в их содержании. Это был государственный панегирик, с широким спектром приемов похвалы государства. Русский государственный панегирик после смерти Петра Великого пришел в упадок, в шесть лет безвременья при его наследниках идея силы и славы государства Российского не была актуальной. Приезд Юнкера совпал с началом нового царствования. Он прибыл в то время, когда в Академии наук нужно было срочно готовить торжество по случаю въезда в Санкт-Петербург императрицы Анны Иоанновны, возвращавшей граду Петра статус царской резиденции. Начиналась новая эпоха, бесцельное существование России закончилось. Богатство и расчлененность топов похвалы государства, предложенных Юнкером, прежде всего в подготовлявшихся им проектах фейерверков, не шли в сравнение с теми, что знала русская поэзия даже в лучшую пору государственного панегирика при царе Федоре Алексеевиче и Петре Великом. В момент же приезда Юнкера государственный панегирик был в упадке, и Третьяковский, пробовавший писать песни приветственные императрице Анне, восхвалял в них ее, Юнкер славил Россию. Это было ново, кроме того питало гражданские чувства, давая поэзии простор.

Сама по себе панегирическая тема, сколь бы она не была заражительна, не могла привести к реформе стиха и рождению оды, ведь можно было, усвоив новые приемы, вставить их в привычные рамки. В одах Юнкера заключалась притягательность другого рода, в них была незнакомая русской поэзии энергия. Динамичностью были проникнуты и метр, и размер, и строфика, и сама стиховая интонация. Устремленность стиха отвечала питающему его энтузиазму. Энтузиазм, восторг, упоение («трезвое пианство») были неизвестны русской поэзии, намеренно избегавшей чрезмерности. Имя Пиндара, с которым связывали лирическую экспрессию, в русских школах, в отличие от западно- и восточноевропейских, не упоминалось. Поэтому усвоение новой оды, условием которой был восторг (энтузиазм) поэта, было равносильно революции всей поэтической системы. Об «энтузиазме превысоком» Третьяковский и говорит в «Рассуждении о оде вообще», пытаясь вслед за Буало описать внутренне состояние восторжения, которое испытывает поэт, сочиняя оду, и тут же связывает это состояние с Пиндаром.

Уже в 1733 году Третьяковский написал первую свою оду, а в 1734 году выступил с одой «На сдачу города Гданска», приложив к ней «Рассуждение об оде вообще». По-видимому, Академия придавала его выступлению важное значение, нарядно изданная оды

с рассуждением явилась в параллельном переводе на немецкий язык, осуществленном Юнкером. Поэты поменялись ролями. Рассуждение, написанное под заметным влиянием аналогичной статьи Буало (*Discours sur l'ode*, 1774), было первым манифестом жанра русского классицизма.

В реформе стихосложения и реформе лирики Тредиаковского было заключено несоответствие: новый жанр предполагал средний по длине стих, 9-сложник, который, по мысли Тредиаковского, не подлежал тонизации. Революционный жанр оставался, таким образом, в старых силлабических одеждах. Дело Тредиаковского завершил Ломоносов, предложив уже настоящую силлаботонику, не ограничивая ее ни размерами, ни метрами, и продемонстрировав новый для русской поэзии ямб в приложенной к «Письму о правилах российского стихотворства» оде «На взятие Хотина», от которой и ведет отсчет новая русская поэзия («...первый звук Хотинской оды Нам первым криком жизни стал» – В. Ф. Ходасевич). Ода и «Письмо...» были написаны осенью 1739 года, также под воздействием лейпцигского классицизма, а возможно и самого Юнкера, который в это время был во Фрейбурге, где проходил учение Ломоносов, и который привез их в Петербург. Хотя Тредиаковский сначала не принял новых «правил российского стихотворства» и даже написал на них свое возражение (не сохранилось), после приезда самого Ломоносова летом 1741 года и его триумфальных од 1741–1742 годов он перенял его систему стихосложения, разработав впоследствии теорию нового стиха в «Способе к сложению российских стихов» (1752).

Примерно в это же время, в самом начале 1740-х годов, новую систему стихосложения освоил Сумароков, его первые ямбические оды написаны в 1743 году. Кроме Тредиаковского и Сумарокова новому стихосложению, как и новому жанру оды в продолжение долгого времени более никто не следовал. В течение десяти лет, все 1740-е годы, русская поэзия находилась в потрясении, замерла и молчала. Лишь Ломоносов среди общей немоты писал свои великолепные оды, ему пытался, правда, вторить поэт другой поэтической культуры Голеневский, оды которого, перегруженные орнаментикой, прошли для русской поэзии бесследно. Молчание русских стихотворцев объясняется не столько трудностью освоения новых правил, сколько, их нежеланием им следовать. Творчество поэтов, заявивших себя в 1730-е годы оригинальными и яркими произведениями (Буслаев, Собакин, Суворов), с реформой стиха и лирики оборвалось. «Словесные люди» в эту эпоху были выходцами из Славяно-греко-латинской академии, в которой усваивали силлабическое стихосложение и барочную традицию, новые требования классицистической оды им были чужды. Лишь когда к началу 1750-х годов подрастет новое поколение поэтов, получивших образование уже нового типа, система

нового стихосложения, а вместе с ним и новая ода будут иметь продолжение. Немота русской поэзии 1740-х годов свидетельствует о наступившем в ней расколе: поэты старой культуры оказались оттиснутыми на периферию или даже вытиснутыми с Парнаса, новый классицизм оказался рассчитанным на авторов нового типа культуры, которых еще нет, но которых предстоит воспитать. В воспитательной функции и состоит значение двух эпистол Сумарокова «О языке» и «О стихотворстве», написанных в 1748 году и обращенных к будущим авторам, которым не знакомо учение о поэзии, преподававшееся в Московской академии и в семинариях. Многие из того, о чем говорит Сумароков, носителям старой литературной культуры было известно, но огласовка их знаний была иная. Старые знания базировались на иных основаниях и устремляли к иному идеалу поэзии, к иному внутреннему ее образу. Эпистолы Сумарокова явились утверждением классицизма, приглашением к его распространению на все жанры поэзии и были написаны в то время, когда никаких иных жанров кроме оды и только-только созданной Сумароковым трагедии, еще не было. 1750–1760-е годы уйдут на освоение в рамках новой поэзии основных жанров: оды, стансов, элегии, эпистолы, эклоги, мадригала, эпиграммы, басни, сатиры – образцы которых даст Сумароков в середине 1750-х годов. Произошедший в поэзии раскол будет сказываться в стремлении новых поэтов полностью отмежеваться от старой поэтической традиции. Между тем сама эта традиция лежала тенью на новой поэзии. Становление новой поэзии осуществлялось при постоянной памяти о старой, что порождало свои запреты. Так, горацянские и сапфические строфы, широко распространенные во французском классицизме, в России ассоциировались с барочной силлабической поэзией и фактически не использовались. Даже, когда сам Сумароков в середине 1750-х годов создаст прекрасные образцы горацянской и сапфической оды, ему никто не последует. Силлабическая традиция сказывалась и в самом новом стихе, необычайно интонационно бедном у большей части поэтов. Ровное течение силлабического стиха по инерции передалось новому стиху. Здесь, правда, совпало действие двух причин. С одной стороны, силлабическая традиция, избегавшая всякой экспрессии, с другой, -- влияние стиха немецкого классицизма. Как и в нем, на русский стих были наложены жесткие оковы, всякие эффекты в нем запрещались (например, переносы), он должен был быть мерен и строг. В этом тоже сказывалось противостояние силлабической поэзии, условием которой была свобода выражения, с возможностью индивидуальной, а не стиховой, интонации. Именно поэтому силлабика казалась близкой прозе, о чем говорил Тредиаковский. В стремлении максимально удалиться от нестиховой речи новая поэтическая речь заключила себя в жесткий каркас. Аскетизм коснулся и метрического репертуара с абсолютным господством в нем

двусложных размеров (четырёхстопных ямбов и хореев, шестистопных ямбов). Хотя Ломоносов предложил в «Письме...» 11 возможных силлабо-тонических размеров, сопроводив их примерами, а Тредиаковский в «Способе к сложению российских стихов» (1752) дал описание и примеры 23 размеров, их образцами не пользовались, и метрический репертуар во весь XVIII век отличала скудость. Немецкое влияние может служить здесь объяснением лишь в отношении первых пореформенных десятилетий. Но они задали тон. Иные метры, кроме ямба и хореев, казались излишними. Примеру Сумарокова, обогатившего поэзию по-некрасовски звучащими дактилями, никто не последовал, и сам он к ним обращался крайне редко. Поколение поэтов 1760—1770-х годов уже не различали виды трехсложников, называя анапестом дактили, сам по себе трехсложный размер казался им экзотикой. Достижения Тредиаковского в тресложных метрах и Сумарокова остались фактом истории, и в начале XIX века Ф. А. Мерзляков, В. А. Жуковский и Н. И. Гнедич заново открывают и дактили, и анапесты, однако до позднего Лермонтова они остаются на периферии. Помимо заметного падения стихотворной культуры после Тредиаковского и Ломоносова, в метрическом самоограничении поэтов XVIII и первой трети XIX веков, включая Пушкина, было нежелание выходить за рамки принятых форм, благородная строгость. Но главная причина заключалась в том, что высшей ценностью стиха в сложившейся в 1740-е годы поэтической системе признавалась стиховая интонация, а не индивидуальная манера речи. Трехсложные размеры, как показал еще Н. Г. Чернышевский, более соответствуют русскому языку, чем двухсложные, и индивидуальная разговорная интонация в них легче порывается, что после Сумарокова продемонстрировал Некрасов, произведший революцию в поэзии. Лишь к концу века индивидуальная интонация обогатит оды Державина, именно ее, по-видимому, он относил к признакам «забавного слога». Однако в начале XIX века она будет снята в лирике неоклассицистов и останется достоянием лишь поэм и романа в стихах.

Прочерченные здесь линии развития поэзии в переходный период от силлабики к силлаботонике отражают лишь некоторые, преимущественно внешние тенденции ее развития. Не менее остро и также в постоянной внутренней зависимости от старой поэзии с одновременной зависимостью от западноевропейской поэзии происходит становление и ее тематического репертуара, и ее возможности самовыражения. Аналогичные процессы происходят в драме. Наиболее трудными для осмысления остаются изменения, происходившие в прозе, выступившей к концу века на авансцену русской литературы.

Становление новой русской литературы в свете проблемы переходных эпох. Драматургия

Формирование новой русской литературы,¹ при всем многообразии исследовательских концепций, обычно относят к началу XVIII века, отмечая две важнейших предпосылки ее возникновения – секуляризацию и европеизацию русской культуры (включая сюда и отдельные явления XVII века, но прежде всего имея в виду петровские преобразования). Эти два процесса позволяют отделить новую русскую литературу от древнерусского периода и описывать явления 1730–1740-х годов как первые, безусловно к ней принадлежащие (главным образом поэтическую деятельность В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова² и А. П. Сумарокова, ознаменованную выбором силлабо-тоники). Но если в истории русского стихосложения эта граница действительно необходима, то для литературы в целом давно и справедливо проблематизируется, причем не только обсуждаются хронологические рамки переходного периода,³ но и подвергается сомнению сама возможность поставить четкую границу.⁴

¹ Термину «новая» применительно к XVIII веку в нашем изложении соответствует английское «early modern», ср., например: *Levitt M. C. Early Modern Russian Letters: Texts and Contexts. Selected Essays. Boston, Mass., 2009 (Studies in Russian and Slavic Literatures, Cultures and History).*

² Возобладавшая в XIX–XX веках точка зрения, согласно которой за условную точку отсчета новой русской литературы принимается Хотинская ода, еще на рубеже XVIII–XIX веков разделялась далеко не всеми; в первую очередь ее придерживались «архаисты» и А. Н. Радищев, ср.: «В стезе российской словесности Ломоносов есть первый» (*Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Ода «Вольность» / Изд. подг. В. А. Западов. СПб., 1992. С. 123 (сер. «Литературные памятники»*)). Достаточно напомнить начало известного карамзинского высказывания: «...разделяя слог наш на эпохи, *первую* должно начать с Кантемира, *вторую* – с Ломоносова...» (*Карамзин Н. М. Пантеон российских авторов // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 162*)

³ Обзор исследований по этой теме см.: *Бухаркин П. Е. История русской литературы XVIII века (1700–1750-е годы). СПб., 2013. С. 8–41 («Русская литература XVIII в.: хронологические границы и проблема периодизации»).*

⁴ См. прежде всего работы А. М. Панченко: *Панченко А. М. 1) О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII век. Л., 1974. Сб. 9. Проблемы*

Изучение переходности как в свете противостояния религиозной и секуляризованной культуры, так и в свете процесса европеизации нередко обретает, случайно или нет, ретроспективный характер.⁵ Примером может служить работа Ю. М. Лотмана о прозе XVIII века,⁶ в которой развитие русского романа и повести XVII–XVIII веков показано как становление жанра, посвященного осмыслению мира в целом и места человека в нем. В XVII веке повесть о герое-плуте противопоставляет абстрактной морали стремление живого человека к счастью, удаче, личной выгоде, что оценивается современниками как безусловно положительное явление. А духовным запросам и философским основаниям XVIII века это построение уже не может удовлетворять, в результате формируется два типа романа, авантюрный и отталкивающийся от него социально-философский, с «весьма рельефно очерченной идеологической и тематической физиономией»;⁷ к последнему типу причисляется, в частности, опубликованный в «Живописце» Н. И. Новикова «Отрывок путешествия в *** И*** Т***», а также переводы произведений Ф. Фенелона (не только «Тилемахида»). Нетрудно заметить, что через указание на отношение к предшествующей традиции разнородный материал просветительски ориентированных произведений XVIII века приобретает концептуальное единство – определяется его принципиальное отличие от ранней прозы.

В другом случае, относящемся уже прямо к эпохе преобразований, предпринимается толкование рецепции античности. В. М. Живов называет ключевой характеристикой петровской европеизации ее семиотический характер: нововведения в области культуры связывались с демонстрацией разрыва между старой и новой

литературного развития в России первой трети XVIII века. С. 112–128; 2) Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984; 3) Церковная реформа и культура Петровской эпохи // XVIII век. СПб., 1991. Сб. 17. С. 3–16, и др.; см. также: Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996; Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.

⁵ Как о своеобразном «черном ящике» говорит о литературе Петровской эпохи С. И. Николаев: Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. С. 7.

⁶ Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века / Отв. ред. П. Н. Берков. М; Л., 1961. С. 79–106.

⁷ Там же. С. 186–187.

культурными формами через знаковые действия, вовлекавшие зрителей как участников.⁸ Петр и его окружение заимствовали элементы античной культурной парадигмы через европейское посредство, применяя их к решению своих задач и наделяя «положительным» знаком – и сталкивались с сопротивлением традиционалистов, видевших в них тоже знак, но отрицательный. М. Б. Плюханова, корректируя выводы ученого, отмечает, что такое рассмотрение Петровской эпохи находится в зависимости от идей Просвещения и взгляда просветителей на начало XVIII века (который предполагает мифологизацию деятельности Петра I и в особенности его культурных реформ), вследствие чего происходит отталкивание от барокко, т. е. «исключение из поля зрения всей эпохи перехода к новым формам культуры».⁹ Переходная эпоха оказывается заложником более поздних ее интерпретаций, принадлежащих эпохе стабильной. Исследовательница обращает внимание на то, что для барочного искусства, в частности театра, характерно внимание не столько к знаку, сколько к страстям и року. Это тоже форма обращения к античному наследию, но не поляризующая светскую и христианскую культурные традиции.

Думается, даже с учетом этой критики, нельзя назвать ретроспективный взгляд недостатком семиотического подхода, который, по словам М. М. Бахтина, занят «преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода»,¹⁰ т. е. «абстрагирует свой предмет изучения от конкретных семиотических явлений».¹¹ Более того, он далеко не всегда сопутствует именно семиотическим исследованиям. В третьем примере, связанном с интересующим нас материалом, ретроспекция помогает заострить внимание на новаторстве. Привычные представления о форме, которую приняла русская

⁸ Живов В. М. История языка русской письменности: В 2 т. М., 2017. Т. 2. С. 933 след.

⁹ Плюханова М. Б. Семиотические исследования петровской эпохи в свете Константиновой парадигмы и проблем античного язычества // *Pietroburgo capitale della cultura russa / A cura di A. D'Amelia. V. I. Salerno 2004. С. 30 (Collana di Europa Orientalis).*

¹⁰ Цит. по: Гржибек П. Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа // Лотмановский сборник. [Вып.] 1. М., 1995. С. 240–259). Ср. далее: «В живой же речи сообщение, строго говоря, впервые создается в процессе передачи и никакого кода, в сущности, нет» (Там же).

¹¹ Там же. С. 000 (разъяснение автора статьи, П. Гржибека). Не вдаваясь в подробности, напомним, что уже в 1970-е годы московско-тартуская школа отошла от первоначально узкого понимания текста, основанного на соссюровской теории знака.

поэзия середины XVIII века – «классицизм», национальное подражание античности,¹² – опираются на теоретические труды Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, предложившие систему «легитимных» поэтических жанров. Система накладывается на все многообразие литературы 1740–1760-х годов и на ряд явлений литературной культуры, из этой системы далеко не всегда выводимых (например, критические полемики и пародии). Рассматривая практику творческого состязания (переводы псалма 143 тремя названными авторами, изданные в одной брошюре 1744 года), А. Б. Шишкин указывает на проявление в ней «новой “теории текста”»,¹³ в частности проблемы семантики метра. Приводя соответствия идее состязания в предшествующей традиции, ученый приходит к заключению о том, что «не теоретический спор решался в форме соревнования, но состязание поэтов происходило в форме спора».¹⁴

Во всех трех исследовательских сюжетах происходит «опрокидывание» понятий, известных из более поздних периодов истории русской литературы, на материал, относящийся либо к переходному этапу, либо к следующему непосредственно после него, и это помогает сформировать представление о том, что литература интересующего нас периода имела черты и просвещенческого, и барочного понимания действительности. Говоря об общей эволюции русской литературы XVIII века, необходимо постоянно и одновременно забегать вперед и оглядываться в прошлое.

Этот предельно широкий методологический вывод в данной работе применяется прежде всего к изучению проблемы человека в литературе первой трети XVIII века. Мы стремимся выявить черты переходности в антропологическом «аппарате» литературы начала XVIII века – в том, какое место в универсуме в произведениях этого времени занимает человек и какими средствами это показано, – через сопоставление с этой литературой материала более позднего времени (две группы сочинений в области драмы и прозы). Тема и методология нашей работы архаизированы в той мере, в которой

¹² Ср.: «Русская литература (классицизма. – А. С.) есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности» (*Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков; сост. Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; вступ. статья, подг. текста и комм. Н. И. Николаева. М., 2000. С. 30).*

¹³ *Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Л., 1983. Сб 14. Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. С. 232.*

¹⁴ Там же. С. 242.

филологическое изучение литературы может стать основанием для междисциплинарного решения поставленной в ней задачи. Мы посвятили ее в большей мере тому, как, а не откуда и куда переходила русская литература в переходную эпоху. Конечный пункт движения относительно ясен, это литература позднего Просвещения, сентиментализма и преромантизма. В ней мы уже почти не найдем барочных элементов. Сложнее обстоит дело с начальной точкой пути и разграничением между литературой 1700–1730-х годов и той литературой, которая создавалась в эпоху «классицизма». Нам придется отчасти повторять материал и его трактовку по предшествующим нашим работам, но стремясь при этом охватить картину в целом.

Человек, служащий обществу и государству, помнящий о долге – и человек чувствующий, подчас обуреваемый страстями, – такими видятся персонажи русской классицистской трагедии, представленной прежде всего пьесами А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, Н. П. Николева. Эта раздвоенность легко вписывается в расхожее представление о «чувстве и долге» как основе трагического конфликта, но, конечно, далеко не исчерпывается им. В недавних работах К. А. Осповата предлагается трактовка трагедий (поначалу ставившихся, как известно, в придворном театре) как своего рода сценариев власти.¹⁵ Согласно идее исследователя, трагедия в России XVIII века играла роль ритуализированного воспроизведения общественного договора между монархией и подданными (а не школы дворянской чести, как часто описывается, например, в работах Ю. В. Стенника¹⁶). По Осповату, то, что происходит в театральном действии, основано на тех же принципах, что и происходящее в политической реальности (самодержец волен карать и миловать, милосердие – акт самодержавия, властного над смертью и жизнью любого из подданных, даже самого высокого ранга); ср.: «...развязка сумароковского “Гамлета”, составляющая едва ли не самое значительное его отклонение от шекспировского образца, предстает кульминационным моментом, в котором

¹⁵ *Ospovat K.* 1) *The (Dis)empowered People: Kingship, Revolt and the Origins of Russian Tragic Drama* // *Acta Slavica Estonica VI*. Tartu, 2014 (*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*; XIV: *Russian National Myth in Transition*); 2) *Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia*. Boston, 2016; *Основат К. А.* Трагедия и террор: суверенное насилие и политика катарсиса в «Гамлете» Сумарокова (1748) // *Литературная культура России XVIII века*. СПб., 2019. Вып. 8. С. 190–227.

¹⁶ *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981.

драматическая поэтика соединяется со сценарием самодержавия и раскрывается их общая зависимость от тщательно рассчитанного аффективного воздействия на публику подданных». ¹⁷ Это относится к театральному действию вообще, независимо от жанра. Так, в прологе к опере «Милосердие Титово» (1742), в которой император прощает заговорщиков против него, проводилась параллель между Елизаветой Петровной и Титом. Сопровождавшая постановку реальная историческая ситуация, на которую обращает внимание Осповат, – объявление на эшафоте высочайшего помилования Миниху и Остерману, вельможам предшествовавших царствований, обвинявшихся в заговоре против императрицы Елизаветы. В «Гамлете» Сумарокова Гамлет прощает заговорщика Полония, который вершит суд над собой сам. В «Артистоне» происходит то же самое: Дарий прощает заговорщиков Отана и Орканта, а Федима, стоявшая за заговором, кончает с собой. Правда, обе пьесы были написаны спустя несколько лет – шесть и восемь соответственно после событий начала елизаветинского царствования. Но это, как формулирует Осповат вслед за Ричардом Уортманом, «сценарий власти», который должен быть актуален, который признавался как легитимный для придворного театра на протяжении всего царствования императрицы. То, что происходит в театральном действии, как бы дублирует то, что происходит в политической реальности или, вернее, основано на тех же принципах (самодержец волен карать и миловать, милосердие – акт самодержавия, властного над смертью и жизнью любого из подданных, даже самого высокого ранга, божий суд все равно настигнет преступника). Эта посылка об общности принципов политики и театра, которая, как кажется, самоочевидна для исследователя, может быть поставлена под сомнение, а точнее, оказаться ненужной, если обратиться к тексту пьесы с другими вопросами.

Не во всем разделяя позицию К. А. Осповата, отметим, однако, ее потенциал для изучения проблемы человека в литературе. Нетрудно заметить, что светской власти в этой интерпретации придаются черты власти вечной, не от мира сего. Но если так, то не могла ли драматургия русского классицизма использовать приемы изображения человека, свойственные ее предшественнице – школьной драме? ¹⁸

¹⁷ *Осповат К. А.* Трагедия и террор: суверенное насилие и политика катарсиса в «Гамлете» Сумарокова (1748). С. 203.

¹⁸ Данную проблему нельзя назвать разработанной, несмотря на краткие упоминания, рассыпанные как в общих, так и в специальных работах о русской литературе XVIII века (см., например: *Клейн И.* Русская литература в XVIII веке. М., 2010. С. 165–166). Подробнее всего вопрос исследован М. П. Одесским (*Одесский М. П.*

В настоящей работе мы касаемся лишь вопроса о связи со школьной драмой только трагедий Сумарокова.¹⁹ Можно утверждать наверняка, что Сумарокову были известны пьесы Дмитрия Ростовского в исполнении ярославской труппы. Одну из них, «Кающегося грешника», ставил сам Сумароков на сцене придворного театра,²⁰ в другой же постановке принимал участие И. А. Дмитриевский, с которым Сумароков был дружен и к воспоминаниям которого восходит единственное до недавних пор свидетельство о содержании «Грешника» – пересказ А. А. Шаховского.²¹ Благодаря последним разысканиям М. А. Федотовой нам стал известен текст драмы,²² и теперь мы можем сопоставить его с произведениями Сумарокова. Первое явление драмы, двести лет считавшейся утерянной, представляет собой разговор грешника с совестью, стремящейся направить его на путь покаяния. Однако увещевания, которые предшествуют раскаянию персонажа, на него не действуют. Только заступничество Богородицы спасает грешника, делая его, собственно, кающимся.

Сумароковских персонажей нельзя напрямую соотнести с этим образом, но некоторые параллели мы можем отметить. Антагонисты его трагедий – Клавдий и Гамлет («Гамлет», 1748), Синав и Трувор из одноименной трагедии (1750), Дарий и Оркант

Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII – первая треть XVIII в. М., 2004. С. 223–230). Находя множество точек соприкосновения между русской школьной драмой и творчеством классицистов, он, однако, указывает на принципиальное несходство формальной поэтики драмы первой и второй трети XVIII века: «Непосредственное воздействие русской драмы XVII – первой трети XVIII в. на драму второй трети XVIII в. было ощутимо, но незначительно» (Там же. С. 223) и сосредоточивает внимание на влиянии школьной драмы на лирику (торжественные оды, сатиры А. Д. Кантемира и др., вплоть до XX века).

¹⁹ Его комедии, как и пьесы Тредиаковского и Ломоносова, требуют отдельного изучения в этом аспекте. О связи со школьной драмой сумароковской драмы «Пустынный» см.: *Левитт М.* Драма Сумарокова «Пустынный». К вопросу о жанровых и идейных источниках русского классицизма // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 59–74.

²⁰ Ранняя русская драматургия (XVII–первая половина XVIII в.). М., 1972. Вып. 2: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. С. 51, 336.

²¹ *Шаховской А. А.* Описание трагедии: Кающийся грешник... // Театральный альманах на 1830 год. СПб., 1830. С. 125–135.

²² См.: *Федотова М. А.* «Кающийся грешник» Дмитрия Ростовского // Русская литература. 2022. № 3. С. 87–100.

(«Артистона», 1751) и другие, вплоть до Дмитрия и Георгия в «Димитрии Самозванце» (1771) – включены в систему действий и отношений, определяющихся трагическим конфликтом, восходящим к французской драматургии (властитель, избранная им невеста и ее возлюбленный). В школьной же драме центральный персонаж один, любовного треугольника нет, а человек предстает образом-аллегорией (так, Ирод в «Рождественской драме» объяснен как заместитель в тексте понятия «преходящей славы мира сего»). Но у Сумарокова часто развитию конфликта сопутствует цепочка именно призывов к раскаянию, исправлению. При этом выделяется группа персонажей, которые на все уговоры отвечают, что не в состоянии преодолеть свои страсти или природу. Таковы Полоний в «Гамлете», Федима в «Артистоне», в особенности же Дмитрий Самозванец в одноименной трагедии. Они близки к тем героям школьного театра, вокруг которых строится сюжет пьес, названных Л. А. Софроновой «пьесами о власти». В этих пьесах (примеры) герой-злодей, обычно узурпатор, «приобретает конкретно-чувственный облик» и персонифицирует собою зло, а потом «обязательно несет расплату за злодеяния».²³

Другая пьеса Дмитрия Ростовского, «Рождественская драма», строится вокруг образа царя Ирода, причем в ней начинается движение от аллегории к изображению характера героя: «...если в украинской драме решение избить младенцев Ироду подсказывают <...> Злоба, Зависть, Коварство и Убийство, – в пьесе Дмитрия Ростовского <...> действуют только люди...».²⁴

Страх Ирода перед адом показан конкретно и чувственно (при всем однообразии использованных для этого средств): «Ах! Душу устрашают! Ах! Тело удручают... Ах, ах, ах! (и упадет в пропасть)».²⁵ Это сближает с его финальной репликой последние слова Федимы в «Артистоне» и Дмитрия Самозванца. Ср.: «О боги! Царь! народ! родитель мой! мой брат! Мраз в кровь мою вступил, *теряют светлость очи*. <...> *Я вижу всех во мгле*, и странны мне чертоги» (Федима);²⁶ и «Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна! (Ударяет себя во грудь кинжалом и, издыхая, падающий в руки стражей.)» (Димитрий).²⁷

²³ Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII века: Польша, Украина, Россия. М., 1981. С. 140, 143.

²⁴ Ранняя русская драматургия. Вып. 2. С. 47.

²⁵ Там же. С. 268.

²⁶ Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе / Собр. и изд. Н. Новиковым: В 10 ч. 1-е изд. М., 1781. Ч. 3. С. 252 (курсив мой. – А. С.).

²⁷ Сумароков А. П. Избр. произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. 470 (Библиотека поэта. Большая сер.).

В речи Федимы, помимо физиологического описания предсмертного состояния героини, мы находим ту же серию восклицаний, передающих ужас, и бесцельную просьбу о помощи к окружающим. В «Димитрии...» же создается впечатление физического падения в ад, за счет редкой в творчестве Сумарокова подробной экспрессивной ремарки.²⁸

Не только проблематика отдельных трагедий Сумарокова и положение, которое занимают в них герои-грешники, оказываются близкими пьесам Димитрия Ростовского; есть сходство и в поэтике. Злодеи предстают в сумароковской трагедии не только как осужденные души, но и как носители определенной идеи: мщения (Димитрий), зависти (Федима), вероломства (Полоний). Эти идеи выступают как бы их атрибутами, как то было в школьной драме: «Атрибут героя всегда значил больше, чем он сам. Он определял героя, его характер, а не наоборот, и сам герой именно значимостью атрибута определял свою роль в пьесе».²⁹

Итак, средства, которыми создается образ грешного человека в школьной драматургии и в трагедиях Сумарокова, близки, и в отношении последних следует говорить не о классицистской поэтике, а о соединении барочных приемов с просветительским содержанием. Человек сумароковской трагедии отличается от человека драм начала XVIII века не способами изображения, а набором представлений, согласно которым его место в универсуме определяется не религиозным, а политическим поведением.

Взгляд на сумароковскую трагедию как на наследницу школьной драмы не противоречит традиционной ее оценке как драме, в которой одна перипетия, одна психологическая линия, а персонажи располагаются вокруг нее каждый с одним мотивом (Гуковский). Как и в ней, в школьной драме пространство заполняется повторяющимися диалогами, так же все они психологически неподвижны (Гуковский объяснял это тем, что персонажей мало), а в диалогах постепенно сгущаются краски. В трагедии вместо кульминации используется театральный жест – как тут не вспомнить «проваливание» Ирода в ад в «Рождественской драме».

²⁸ Сценическая цель введения этой ремарки в том, чтобы правдоподобным было произнесение самых последних слов Димитрия, уже после нее: «Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!» (Там же): заколовшиеся герои других трагедий Сумарокова, естественно, больше ничего не говорят.

²⁹ Софронова Л. А. Поэтика славянского театра... С. 171.

Итак, мы продемонстрировали связь классицистской трагедии (в версии Сумарокова) с ее предшественницей, барочной драмой школьного извода. Необходимо теперь кратко остановиться, с одной стороны, на причинах обращения к опыту школьной драмы и, с другой стороны, на трансформациях элементов трагедии, оказавшихся востребованными в дальнейшем литературном процессе.

Мы полагаем, что связь театра Сумарокова со школьной традицией была обусловлена не только биографическими обстоятельствами, отмеченными Дмитриевским, знакомством с постановками и т.п. Это важный факт, но, к сожалению, его влияние на поэтику не поддается точному литературоведческому анализу. Зато внутренняя организация многих из трагедий Сумарокова говорит о том, что они в значительной мере были ориентированы на шекспировское наследие (правда, в современной ему интерпретации французских авторов, прежде всего Вольтера), а оно органично взаимодействует со школьной драмой, являясь другой ветвью барочной драматургии.

Обратимся к конкретному материалу и покажем на примере категории конфликта, что она может выражаться в трагедиях Сумарокова особым образом из-за того, что сюжеты связаны с трагедиями Шекспира, от которых русский трагик стремился не отступать (понимая их, на сегодняшний взгляд, редуцированно, бледно, однако в полном соответствии со вкусами эпохи).

Примем за основу трагического конфликта схему, предложенную на материале пьес Ж. Расина Р. Бартом: 1) А любит Б; 2) Б любит В (или просто не любит А); 3) А имеет власть над Б (и иногда В, но главное Б). Такая расстановка любовного треугольника позволяет выделить структуру конфликта, в ходе которого непременно должна уступить (погибнуть) одна из сторон. Сюжет одной из первых трагедий Сумарокова «Синав и Трувор» строится именно вокруг такой ситуации. Правитель Синав становится виновником гибели соперника – брата Трувора и его возлюбленной Ильмены. В «Димитрии Самозванце» углы треугольника располагаются так же (Димитрий – Ксения – Георгий), за исключением того, что Димитрий выведен патологическим злодеем, и он не столько любит Ксению, сколько хочет ее мучить, а в конце собирается заколоть кинжалом, но в результате убивает сам себя. Нам важна, однако, не степень изуверства Димитрия, а то, как описанная выше схема работает в этом сюжете. Поражение Димитрия не так необычно, как то, что оно происходит, по сути, без участия персонажей Б и В (сначала в схватку вступает наперник Пармен,³⁰ а потом злодей сам сводит счеты с

³⁰ Отдельного внимания заслуживает мотив внезапного вмешательства наперника, который у Сумарокова нередко активно влияет на ход событий; см. об этом:

жизнью). Как известно, на образ Самозванца и ряд монологов в трагедии Сумарокова повлиял «Ричард III» Шекспира. В этом случае безусловна связь между тем, как в пьесах вершится божий суд и одновременно суд совести, которому подвергаются оба героя. Схема традиционного конфликта, накладываясь на характер шекспировского злодея, не срабатывала.

Радикально иное решение конфликта (и тоже в «шекспировской» пьесе Сумарокова) мы видим, например, в «Артистоне». При первом приближении схема та же: Дарий хочет жениться на Артистоне («А любит Б»), Артистона любит Орканта («Б любит В»), Дарий властвует над обоими («А имеет власть над Б»). Устранение Дария из этой схемы происходит путем его «перевоспитания», в чем участвуют оба страдающих, зависимых от него героя. Но в трагедии есть и вторая интрига: Федима хочет выйти за Дария («А любит Б»), Дарий хочет жениться на Артистоне («Б любит В»), Федима пытается навредить Дарию и Артистоне (т. е. А стремится осуществить власть над Б и В). Во главе второго треугольника находится персонаж, который стремится управлять событиями, но не может этого сделать, и Федиму ждет такой же бесславный финал, как Дмитрия: самоубийство. Дублированию схемы конфликта в «Артистоне» соответствует соединение в ней сюжетов двух шекспировских трагедий: Федима подводит брата Орканта к убийству Артистоны или Дария. Тем самым в искаженном виде реализовался бы сюжет из «Гамлета», в котором Лаэрт мстит за отвергнутую и погибшую Офелию. При этом поведение Федины соответствует леди Макбет.

Отличает Сумарокова от шекспировского театра прежде всего отсутствие мистики (даже на уровне предзнаменований; единственное, возможно, исключение – попытка изобразить дурной сон Дмитрия в ночь перед смертью, для чего в тексте прописывается специальная ремарка, очень редкая для Сумарокова). Мистика, в свою очередь, сближает Шекспира со школьной драмой и другими барочными традициями.

В суждениях о жизни трагедии середины XVIII века (ее элементов) как явления переходного периода в будущей русской литературе, мы можем предложить как минимум две перспективы.

Во-первых, исследователи давно обратили внимание на связь трагедий и элегий внутри сумароковской «системы», указывая на сходство монологов героев с

Архангельская А. Приходит ли Пармен? Об одной ремарке в трагедии А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9: Филология. 2020. № 4. С. 33–41. Отметим, что помимо Пармена похожим образом ведет себя и Гикарн в «Артистоне», отказываясь исполнять злодейский приказ.

переживаниями элегического лица.³¹ Это очень важный и до сих пор загадочный момент для осмысления. Во «Мнении во сновидении о французских трагедиях» Сумароков отмечает часто, что та или иная строка, тот или иной фрагмент диалога или монолога очень хороши. По-видимому, такое фрагментарное восприятие красот встраивалось в более общую систему литературных представлений и не ограничивалось только трагедиями.³² Общим для элегий и трагедий оказывается описание тяжелого душевного состояния лирического героя (персонажа), связанного с несчастной любовью. Это почти всегда тоска, горе, отчаянье и, что важно, «смятение разума». Хотя «классическая» элегия, как и трагедия, не пережила рубеж XVIII и XIX веков («кладбищенская» и «унылая» элегия – это совсем другие жанры, появившиеся в русской литературе как бы заново³³), в русской лирике XIX века это направление было поддержано как бы через голову и «элегической школы», и «пушкинской плеяды», прежде всего в поэзии М. Ю. Лермонтова.³⁴

Во-вторых, морально-дидактическая направленность трагедий Сумарокова в сочетании со счастливой развязкой заставляет рассматривать связь с комедией. За счастливую развязку Сумарокова упрекал Тредиаковский, видя в этом влияние французских трагиков. Действительно, главные персонажи гибнут только в «Хореве» и «Синаве и Труворе» – двух ранних трагедиях. Рассмотрим, как она решается технически: а) когда монарх, превратившийся в тирана, уже стоит на краю гибели или доходит до грани, за которой начинается непоправимое злодеяние, кто-либо из страдающих героев спасает его или отвращает от неистового поступка; б) сам монарх прощает заговорщиков,

³¹ См., например: *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. С. 64–65. То же отмечается и в трагедийном творчестве В. А. Озерова, т. е. уже в начале XIX века: Там же. С. 131.

³² Ср., впрочем, отзыв современника о трагедиях Сумарокова: «...все сюжеты его нежны; любовь рассматривает он с несравненной тонкостью; он выражает это чувство во всей его утонченности; чувство он рисует с такой правдивостью, что поневоле удивляешься, и такими красками, которые кажутся взятыми из самой природы». Написавший так А. П. Шувалов скептически относился к творчеству Сумарокова в целом, но его взгляд на трагедии отличается от этой общей оценки, а с другой стороны, выказывает близость с тем, как сам Сумароков оценивает трагедии своих великих визави.

³³ См.: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.

³⁴ *Федотова А. К.* Русская любовная элегия 1730–1770-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2018. С. 207.

и те раскаиваются; обычно кто-то главный из злодеев погибает, но остальные переживают преобразование, и оказывается, что они действовали из лучших побуждений. Оба варианта представляют собой на деле развязки комедийных конфликтов: с прозревающим героем (типа «Мнимый больной») или с открытием неожиданных обстоятельств (типа «Женитьба Фигаро»). Кроме того, комедийность присутствует в сумароковских трагедиях в других формах. К комедийному типу характера отчасти принадлежит заглавный герой трагедии «Димитрий Самозванец».³⁵ Последняя реплика или ряд реплик, подытоживающих мораль всей пьесы, подводящих итог судьбе заглавного персонажа в трагедии Сумарокова, – типичная комедийная развязка, в сочетании с характером Димитрия создающая образ, ведущий к комедиям Фонвизина и Гоголя.

³⁵ См. подробнее: *Соловьев А. Ю.* О конфликте в трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» // XVIII век. Сб. 30: А. П. Сумароков и русская литература его времени. СПб., 2020. С. 83–101.

Переходный характер приема описания в путевых записках

А. А. Матвеева (на примере памятников)

Переходный характер текстов о путешествиях в XVIII веке выражается не только в поисках повествовательной позиции или стиля, о которых мы говорили в предыдущей главе. Одним из маркеров переходности справедливо считается изменение функции одного из элементов системы (по Ю. Н. Тынянову), одной из составляющих какого-либо жанра или группы произведений. Вовсе не обязательно, чтобы такое изменение происходило одновременно в целом ряде текстов и при этом по тем же самым принципам; одиночные трансформации не менее показательны. Обратимся к такому приему травелога как описание памятника / памятного места. На наш взгляд характерным примером трансформации, который удобно анализировать с привлечением инструментария семиотики, являются записки А. А. Матвеева о путешествии по Франции.

Андрей Артамонович Матвеев (1666–1728) – первый постоянный русский посол в Гааге (1699–1712), граф Священной Римской империи (1715), владелец обширной для своего времени библиотеки.¹ Об убийстве во время стрелецкого бунта 1682 года его отца, боярина Матвеева, повествуют его «Записки».² В 1705–1706 годах Матвеев предпринял инкогнито дипломатическую поездку из Гааги в Париж, а вскоре после этой миссии, очевидно, опираясь на какие-то предварительные записи, составил текст о своем путешествии. Сочинение, оставшееся в рукописи, полтора столетия было известно читателям по спискам, опубликовано в извлечениях в XIX веке, а полная научная публикация состоялась лишь в 1972 году.³ Два списка, по которым публиковался этот текст, относятся к 1730–1740-м годам. В них дано название — «Архив, или Статейный список». Это жанровое определение, скорее всего, ошибочно. В черновой рукописи автор озаглавил сочинение так: «1705 года сентября Дневник частного посольства ко

¹ Библиотека А. А. Матвеева (1666–1728): Каталог / Сост. И. М. Полонская и др. М., 1985.

² Матвеев А. А. Описание возмущения московских стрельцов // Рождение империи / Сост. А. Либерман, С. Шокарев. М., 1997. С. 359–414 (сер. «История России и Дома Романовых в мемуарах современников. XVII–XX вв.»).

³ Русский дипломат во Франции (записки А. Матвеева) / Публ., подг. текстов И. С. Шарковой; ред. А. Д. Люблинской. Л., 1972.

французскому двору» (в оригинале на латыни: «1705. 7 bris. Diarius privatae legationis ad Aulam Galliae»;⁴ сам текст написан по-русски).

Произведение Матвеева сначала последовательно описывает каждый пункт маршрута посольства, а в дальнейшем сообщает сведения о Людовике XIV, его окружении, и собственно дипломатических встречах.⁵ Но на место события (которое должно быть жанровой мотивировкой для записей о путешествии, в противоположность жизнеописанию⁶) у ездившего инкогнито Матвеева ставится не дипломатическое путешествие, а описание новой для России культурной модели.

Рассказ о въезде в Париж построен как путеводитель; сведения о достопримечательностях нанизываются на маршрут посольства, с севера (предместье Сен-Дени) в расположенный в центре Парижа квартал Сен-Жермен, за Новым мостом (Pont Neuf). И это не случайно: И. С. Шаркова установила, что вся вступительная часть описания Парижа заимствована Матвеевым из ряда работ французских авторов, прежде всего, из «Описания города Парижа» Жермена Бриса (1-е изд. – 1698 год), которое находилось в его библиотеке.⁷ Открыв это обстоятельство, исследовательница не описала некоторых подробностей, которые становятся ясны из сопоставления конкретных описаний Бриса и Матвеева.

Обращает на себя внимание пристрастие Матвеева к описанию памятников («подобий», как он их называет) и надписей на них. Автор приводит не только детали

⁴ Русский дипломат во Франции. С. 29.

⁵ О дипломатическом задании Матвеева и его влиянии на его текст, рассмотрение которого не входит в задачи нашей работы, см.: *Берелович В.* Посланец Петра Великого А. А. Матвеев в Париже. 1705–1706 гг. / Пер. с фр. З. С. Ельмеевой, Н. С. Прилипко // Исторический архив. 1996. № 1. С. 203–214.

⁶ *Билинкис М. Я.* К вопросу о проблемах мемуарного жанра в русской литературе первой трети XVIII века // Проблемы эстетики и поэтики. Межвузовский сб. науч. трудов. Ярославль, 1976. Вып. 160. С. 6.

⁷ См.: Библиотека А. А. Матвеева (1666–1728): Каталог. Помимо Бриса, были другие источники, издания которых были доступны Матвееву: книга Л. Морери (L. Moreri) «Le grand dictionnaire historigue» (Lyon, 1674; Paris — различные годы издания, какое именно было у Матвеева, установить не удалось), а также опубликованное анонимно описание французского двора «L'Etat de la France» (Paris, 1702. Vol. 1–3), из которого он заимствовал сведения о чинах (Русский дипломат во Франции. С. 243, 259–260).

скульптурных изображений, но и многословные латинские подписи. Например, о памятнике Генриху IV на Новом мосту сообщается следующее:

«Подобие Генрика 4, короля Франции. Подале того обретается изваянное подобие медное, от большой части с серебром смешанное, короля Генрика 4 в латах, на лошади великой в изрядном зело художестве, котораго зело изрядная ж лошедь итальской работы дивной есть.

Сие изваяние поставлено на мраморном белом столпе высотой сажени в две, при в самом въезде в перспективу домов, кои от мосту до самых старых королевских полат, или Пале, протянулись.

Сие подобие поставлено от Людовика 13, сына его, от отца нынешняго короля, в 1635 году.

По сторонам сего столпа четверугольного вбиты доски медныя, где изображены все знаменитыя большия дела и победы сего короля.

Подпись с приходу к лошаде последующая есть.

Подпись при подобии. “Генрику 4, императору французскому, королю наварскому, Людовик 13, сын его, труд начатой и положенной за достоинство благочестия и империи пространнее и ширшее окончал.

Превосходительнейшей кардинал господин Ришелье общее желание народа произвел и чрез изящнаго де Буиллион Бугиллие сие создати повелел в 1635 году”.

Под сею подписью внизу:

“Всяк, кто сие прочитатъ будет, так прочитай яко изрядному королю желай войска крепкаго, народа вернаго и государства безопаснаго”.

С трех протчих сторон подписи, которыя только служат к изрядству повестей объявления его дел».⁸

Надписи Матвеев сразу переводит с латинского на русский язык, сообщает их своему потенциальному читателю без комментариев.

Встречаются утверждения, что, хотя Матвеев «хорошо переводил с французского, но переводы с латинского торжественных надписей ему не удались»,⁹ поскольку «стремясь найти в русском языке что-то адекватное лаконичному латинскому синтаксису, он вынужден ломать строй русской речи».¹⁰ Не беремся оценивать, насколько переводы

⁸ Русский дипломат во Франции. С. 60–61.

⁹ Шаркова И. С. А. А. Матвеев и его труд // Русский дипломат во Франции. С. 18.

¹⁰ Шаркова И. С. А. А. Матвеев и его труд. С. 18. «Латинский строй речи» в другом сочинении Матвеева — «Записках о стрелецком бунте» — отмечал и Е. Ф. Шмурло (Е. III.

Матвеева соответствуют уровню современных ему русских переводов с латинского, но отметим, что, на наш взгляд, они по крайней мере точно отражают содержание оригиналов.

Подчеркнем, что слово «оригинал» в данном случае относится не к материальным надписям, ставшим известными автору записок из непосредственного наблюдения, а к печатным источникам. Если Матвеев и делал копии надписей, то во всяком случае не в те моменты, когда они появляются в его повествовании: посол торопился к месту ночлега и вряд ли мог тратить время на долгие остановки на площадях.

Обращение Матвеева с источниками свидетельствует о том, что его интересуют именно те надписи и объекты, которые были связаны с прославлением французских монархов. Иногда Матвеев приводит надписи не только к скульптурам, но и к архитектурным сооружениям:

«Ворота светаго Мартина. Потом ворота светаго Мартина проезжал посол, кои в лето 1674 зделаны. Они построены на манеру, или на образец, арка Триуфального о трех проездах.

Лицо тех ворот имеет около 50 пасов, или стоп, в высоту и в ширину, работою, коя имянуется по-французски боссаже рустике, с резьбою, подобною работе чеканной.

Над малыми въездами, над коими положен антаблемон дориченской с резьбою сих слов на латинском языке с стороны въезду.

Подпись над вороты. “Людовику великому везоне и секванам городам дважды взятым и пораженным немецким, гишпанским и голанским войскам лета 1674”.

А з другой страны сие последующее: “Людовику великому понеже взял Лимбург безмочныя неприятельския грозы воничтожил лета 1675”».¹¹

Сопоставим объем описаний в источнике и в путешествии Матвеева. Глава с описанием Вандомской площади (площади Великого Людовика) в источнике (т. е. у Бриса) занимает семь страниц,¹² у Матвеева — лишь один абзац, пересказывающий основное содержание. Следующая глава Бриса — «Конная статуя короля» — о скульптуре,

[Шмурло Е. Ф.]. Матвеев Андрей Артамонович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1896. Т. XVIII–А (36). С. 778).

¹¹ Русский дипломат во Франции. С. 59.

¹² *Brice G. Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable: In 2 vol. Paris, 1706. Vol. 1. P. 182–189.*

расположенной на ней – переведена намного подробнее.¹³ Русский автор переводит первый абзац, добавляя от себя сведения о внешнем виде статуи Людовика XIV.

Далее идет полный перевод надписи, занимающий, естественно, столько же места у Матвеева, сколько в книге Бриса; затем следует краткое описание площади, опирающееся на предыдущую главу Бриса. Потом он пропускает несколько десятков страниц источника с описаниями улиц и отдельных зданий квартала Рош и переходит к площади Виктуар — следующее в источнике место, где описывается еще один памятник «королю-солнцу» и надпись на его пьедестале.¹⁴

Конечно, использование не только личных впечатлений, но и информации, взятой из чужих рук, является свойством тревелога вообще, а конкретные произведения лишь по-разному его осуществляют. В тексте Матвеева есть и примеры восприятия, вероятно, не опосредованного источниками. О памятнике Карлу V в Генте он, например, писал: «...том же (так! — *А. С.*) городе на большом рынке, которой называется Новой торг, на великом пирамиде, или столпе, довольной вышины стоит подобие Карола 5, цесаря римского, в короне и скипетром, с его прямого изваяно (*как слышится*) лица, медное, вызолочено на красное. <...> Он родился... в малой самой каморе, которая... украшена изрядными резьми всех в его цесарскую жизнь славных бывших побед и дел, *которую посол видел*. В той же каморке написано над комином латинскими литерами, что в день светого Матвеа в малой сей каморе рожден Карол пятый».¹⁵ Здесь автор, в отличие от других мест, отмечает то, что видел и слышал сам. Возможно, у него и не было источника, в котором он мог бы взять текст надписи, – зато видел ее в «каморе» и привел ее в своих записках.

Соотношение между непосредственными наблюдениями и заимствованиями из источников как элементами конструирования текста — одна из центральных проблем в изучении традиции путешествий. В русской литературе мы вряд ли найдем хотя бы одно произведение, которого эта проблема не касалась бы. Приведем в качестве примера суждение Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о том, как поступал с книжными источниками Карамзин в «Письмах русского путешественника»: «...путешественник Карамзина — это путешественник с книгой в руках. Он смотрит на то, что уже знает по описаниям, и не стесняется книжных заимствований в своем произведении. Вся Европа расстилается перед ним, как обширный сборник цитат, и он наслаждается, узнавая уже

¹³ *Brice G. Description de la ville de Paris... Vol. 1. P. 189–191.*

¹⁴ *Brice G. Description de la ville de Paris... Vol. 1. P. 226.*

¹⁵ Русский дипломат во Франции. С. 40–41. Курсив мой. – *А. С.*

знакомое и указывая неискушенному читателю на источники этих цитат, овеянных в городах, замках и исторических памятниках».¹⁶

В некоторой степени это применимо и к тексту Матвеева: заимствованные элементы — описания памятников — меняют свое назначение в новом окружении. Но у Карамзина описания скульптур, исторических зданий, картин и т. п. служат введением в исторические рассказы, призванные привлечь читателя занимательностью, воздействовать на их чувства. Это явление, характерное для литературной культуры следующего переходного периода, конца XVIII — начала XIX в. Помня об исторической перспективе, нельзя всё же объяснять ею введение надписей в текст заметок Матвеева.

Исследователи отмечают, что в этом произведении отразилась личность русского посла, его интересы и пристрастия. И это, безусловно, так: автор «Записок о Московии» де ла Невилль, познакомившийся с Матвеевым в Москве в 1689 г., отмечал: «Этот молодой господин очень умен, любит читать, *хорошо говорит на латыни*, очень любит новости о событиях в Европе и имеет особую склонность к иностранцам».¹⁷ Известно, что Матвеев занимался переводами с латинского.¹⁸ В составе его библиотеки почти половину занимали книги и рукописи на латинском языке (444 тома из 902); кроме того, в ней были представлены путешествия и описания разных стран. Так что общий его интерес к европейским государствам и географическим жанрам мог влиять на стремление создать

¹⁶ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 572 (сер. «Литературные памятники»).

¹⁷ Невилль Ф. Де ла. Записки о Московии / Предисловие, пер., комм. А. С. Лавров; отв. ред. В. Д. Назаров, Ю. П. Малинин. М., 1996. С. 131 (сер. «Россия и российское общество глазами иностранцев XV–XIX вв.»; вып. 1). Курсив мой. – А. С.

¹⁸ Хотя новейшие исследователи ставят под сомнение атрибуцию Матвееву некоторых переводов, считавшихся ранее принадлежавшими ему, но лишь находившихся в его собрании (см., например: Новак М. О. Лексика церковнославянского перевода «Церковных анналов» Барония (XVII в.): влияние Чудовского круга // Комплексный подход в изучении Древней Руси: Сб. материалов XII Международной конференции (11–15 сентября 2023 г., Москва, Россия). Приложение к журналу «Древняя Русь. Вопросы медиевистики». М., 2023. С. 204).

свое произведение о поездке,¹⁹ а увлечение латинским языком — на копирование и перевод латинских надписей. Однако это еще не дает нам объяснения, какую роль это играет в тексте.

Был ли задачей автора перевод как таковой?

М. А. Алпатов отмечает в качестве особенности построения повествования Матвеева то, что иногда его сочинение носит характер «обращения к другому лицу (в котором нетрудно угадать Петра I), перед которым автору надлежало отчитываться».²⁰ Но если это и было так, очень трудно предположить, что Матвееву, помимо его дипломатических обязанностей, было дано задание переписать надписи на постаментах: достаточно было привезти в Россию книгу, из которой они были взяты, а если Петру по какой-либо надобности нужны были эти надписи на русском языке, а не на латыни, можно было поручить ее перевод менее занятому лицу. Так что Матвеев, скорее всего, приводит (и переводит) их по собственной инициативе. На наш взгляд, Петр для Матвеева мог выступать как заказчик и адресат только в самом отдаленном смысле. Царь лично занимался выбором книг для перевода и составления, и по большей части это были практические пособия; о прямом задании собрать сведения о скульптурах речи быть не могло. Существовал лишь «заказ» в общем виде на достижения европейской науки и «всяких художеств» для пропаганды культурных новшеств, которая должна была иметь «зрелищно-ритуальный характер», чтобы быть действенной [Живов 2002: 382]. Полагаем, что в «зрелищный» регистр может быть включена и скульптура.

Дипломатическими заданиями²¹ Матвеева никак не объяснить те подробности, которыми он уснащает свое повествование: они должны играть роль в общем замысле книги. Даже если он *просто собирает* воедино все те сведения о Франции, которые ему удалось разыскать (прочитать или увидеть своими глазами либо — что важно и характерно для путевой литературы — прочитать, а потом увидеть), то *принцип отбора* говорит нам о прагматике, повествовательном задании его труда. О том, что Матвеев не

¹⁹ Ср.: «Францию, Париж, Версаль и французов А. А. Матвеев описал не столько для отчета, сколько для себя» (Русский дипломат во Франции. С. 4).

²⁰ Алпатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа. XVII — первая половина XVIII века. М., 1976. С. 206.

²¹ Миссия Матвеева к французскому королю была связана с торговыми делами, см.: Письма и бумаги императора Петра Великого. СПб., 1893. Т. 3. С. 277–281 (№ 781–782); см. также: Берелович В. Посланец Петра Великого А. А. Матвеев в Париже.

копировал из источников все подряд, свидетельствуют приведенные выше количественные сопоставления с книгой Бриса.

С нашей точки зрения, принцип отбора у Матвеева имеет прямое отношение к идеологии царствования Петра I в культурной сфере. В понимании этой идеологии мы опираемся на лингво-культурологическую концепцию В. М. Живова: «Разрыв с прошлым был важнейшей составляющей той концепции русской истории, которую царь-реформатор внушал своим подданным. <...> Понятно, что в этом контексте все сферы поведения получают первостепенную политическую и идеологическую значимость... в каждой сфере образуется оппозиция нового и старого, европейского и традиционного, секулярного и клерикального. Именно в этом контексте борьбы противостоящих начал является царство бинарных оппозиций».²²

Исследователь рассматривает процесс размежевания как конституирующий языковую политику Петра I: «Новая культура должна была создать для себя новый язык, отличный от традиционного».²³ Живов говорит о том, что генетическая разнородность, которая обычно приводится как основная характеристика языка Петровской эпохи, может и должна отступить перед функциональной характеристикой, эвристически более ценной.

Те же процессы нужно изучать и на уровне высказывания в целом. Сочинение Матвеева, на наш взгляд, — характерный пример такого размежевания. Надписи на пьедесталах, которые «снимает» Матвеев и дает их в своем переводе, — такие же заимствованные элементы его текста, как и описания того, что посол увидел своими глазами. По сути, все, что описывается в путешествии, — это заимствования: сведения, заимствованные из источников, образы, заимствованные из реальности чужого географического и культурного пространства.

О Матвееве пишут обычно, что он, наряду с П. А. Толстым, выделяется среди русских авторов путешествий петровского времени тем, что мог по достоинству оценить увиденное им как *новое*, а не просто как странное.²⁴

²² Живов В. М. История языка русской письменности: В 2 т. М., 2017. Т. 2. С. 934–936.

²³ Живов В. М. История языка русской письменности. Т. 2. С. 936.

²⁴ И. С. Шаркова задается вопросом, «не были ли эти черты усилены ощущением сдвигов, совершившихся в его родной стране, убеждением, что именно новое достойно внимания для изучения, а возможно, и для пересаживания на родную почву?» (Шаркова И. С. А. А. Матвеев и его труд. С. 17; впервые на это обратил внимание Н. П. Павлов-Сильванский, см.: Павлов-Сильванский Н. Проекты реформ в записках современников

Опираясь на описание собрания книг Матвеева, на оригинальность его рассказа о путешествии в сопоставлении с работами других дипломатов обратил внимание В. Берелович. Несмотря на неудачу миссии, «в культурном и политическом отношении в широком смысле этого слова можно говорить о несомненном успехе. Знакомство с Версалем, скульптурами, фонтанами, дворцом и парком — все это свидетельствует не только о столь свойственном европейскому путешественнику той поры стремлении серьезно выполнять работу “туриста”, но являет собой яркие символы особой культурной модели западноевропейского королевского двора, которую Петр Великий собирался в скором времени внедрить в России и которую одним из первых Матвеев описал изнутри. Здесь он выступает не просто как ловкий дипломат, но один из тех людей, посредством которых происходило окультуривание русской элиты».²⁵

Согласимся с этим высказыванием и попробуем его конкретизировать на нашем примере.

Функция описаний памятников в путешествии Матвеева, на наш взгляд, заключалась в том, чтобы показать новый для России способ прославления правящего монарха, соединяющий слово и объемное изображение. Ко времени Петра I русские могли видеть публичные изображения своих правителей разве только на монетах, а трехмерных «подобий», кроме рельефных или скульптурных изображений святых, русская культура не признавала. Первые светские скульптуры — заказанные за границей украшения Летнего сада — появились только в 1710-е гг., но и это были не правители, тем более ныне здравствующие. Бюст Петра I работы Б. К. Растрелли был закончен в 1723 г. (до этого им был создан бюст Меншикова, 1717). А растреллиевский конный памятник первому российскому императору при жизни Петра не был завершен (одним из образцов служило как раз «подобие» Людовика XIV на Вандомской площади). Оба изображения были

Петра Великого. Опыт изучения русских проектов и неизданные их тексты. СПб., 1897. С. 9–10).

²⁵ *Берелович В.* Посланец Петра Великого А. А. Матвеев в Париже. 1705–1706 гг. / Пер. с фр. З. С. Ельмеевой, Н. С. Прилипко // Исторический архив. 1996. № 1. С. 204, 207 (см. также: *Berelowitch W.* Aux sources d'un modele a construire: la France de 1705 vue par un Russe // *De Russie et d'ailleurs.* Melanges Marc Ferro. Paris, 1995. P. 389–403).

призваны воплощать идею императорской власти, абсолютизма, в правление Петра переживавшего персонификацию и расчленение понятий «государь» и «государство».²⁶

Кроме того, в петровское время надписям на сооружениях, выполнявших функцию знака того или иного государственного события, придавалось большое значение. Так, на триумфальных воротах и знаменах начиная с 1696 года появились надписи, подчеркивавшие деятельность императора Константина для установления христианского царства, в противовес папской власти, параллелью чему должна была стать, как считал В. М. Живов, деятельность самого Петра.²⁷ Мы не знаем, был ли Матвеев причастен к созданию хотя бы одной из таких надписей, но этот контекст должен был быть ему знаком; главное же, что это было одним из ключевых интересов эпохи.

Еще один контекст, который следует хотя бы мельком здесь упомянуть, — это частные и придворные коллекции XVI–XVIII вв., кабинеты редкостей, в том числе книг, табличек и надписей, которые органично входили в «микрокосм» подобных собраний. Известно, что петровская Кунсткамера при ее учреждении мыслилась не исключительно естественнонаучным кабинетом, но была непосредственно связана с библиотекой Петра. Экспонирование, которое, будучи неотделимым от собирательства, в петровской концепции Кунсткамеры играло роль репрезентации нового Российского государства,²⁸ в случае «коллекции» Матвеева, впрочем, не было репрезентацией вовне, а уходило «внутрь» текста.

Некоторую параллель матвеевским «подобиям» представляют и памятные медали, отлитые в петровское царствование в честь военных побед: на Неве над шведскими кораблями («Небывалое бывает»), в Полтавской битве, Гангутском сражении, в память о Ништадтском мире и др. В 1717 г., когда Петр I «благоволил воспринять путешествие в Париж, чтобы обозреть тамо изящность зданий, разные учреждения и из того почерпнуть

²⁶ *Мозговая Е. Б.* Образ Петра I — императора в произведениях Бартоломео Карло Растрелли // *Монархия и народовластие в культуре Просвещения* / Ред. Г. С. Кучеренко и др. М., 1995. С. 3–16.

²⁷ *Живов В. М.* Культурные реформы в системе преобразований Петра I // *Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры*. М., 2002. С. 398–399 (сер. «Язык. Семиотика. Культура»).

²⁸ *Николози Р.* Микрокосм нового: Кунсткамера, Петербург и символический порядок Петровской эпохи / Пер. с нем. Т. Ластовка; ред. К. Богданов // *Петр Великий* / Сост., ред. Е. В. Анисимов. М., 2007. С. 157 (сер. «Нация и культура. Новые исследования: Россия/Russia»).

нечто для пользы своего государства», в его честь была вытиснена медаль: «...на первой стороне ее грудной образ, увенчанный лаврами, в латах, покровенный порфиною, с надписью: Petrus Alexiewicz Rex Mag. Russ. Imperator; на обороте представлена от земли парящая и проповедующая Слава, при восходящем солнце, с надписью: Vires acquirit eundo. Внизу: Lutet. Parisiorum. MDCCXVII».²⁹

С медалями, оставшимися до середины XVIII века одним из главных предметов интереса коллекционеров, описания памятников сближает то, что и те, и другие «соединяют образ и текст», будучи способом продемонстрировать славу монарха, причем таким способом, в котором «искусство является прислугой истории».³⁰

Итак, «коллекционирование» Матвеевым «подобий» монархов и надписей к ним ни в коем случае нельзя приравнивать к описанию непосредственных впечатлений русского человека, впервые оказавшегося за границей. Он не был новичком в европейской жизни и, как уже говорилось, до поездки в Париж провел несколько лет в Нидерландах, т. е. был подготовлен к восприятию нового. Однако в своих записках Матвеев применяет стратегию описания именно с позиции первой «встречи», что также надолго задержится в традиции русских травелогов.

В тексте о дипломатической миссии, которая призвана была подчеркнуть изменившуюся роль России в Европе, Матвеев выделяет то новое, что демонстрирует интерес русской культуры к разрыву со старым. Описания памятников и перевод надписей к ним — один из наиболее ярких элементов произведения Матвеева. Функция этого элемента — в его политической новизне, и он характеризует не столько знакомство с Францией, сколько размежевание со старой культурной традицией в петровскую эпоху, происходящее в форме «встречи с Европой».³¹ Не беремся утверждать, что так происходит

²⁹ Журнал ежедневный пребывания в Париже государя императора Петра Алексеевича // Русский вестник. 1841. № 2. С. 402.

³⁰ Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI–XVIII века / Пер. с фр. В. М. Кислова; науч. ред. К. Филлиппс. СПб., 2022. С. 160.

³¹ Воспользовавшись выражением М. Б. Плюхановой о другом путешественнике Петровской эпохи, кн. Б. И. Куракине, можем сказать, что Матвеев решал «семиотическую задачу» (Плюханова М. Борис Иванович Куракин в Риме в 1707 году // Из России в Италию: творческая интеллигенция и Рим (XVIII–XIX век) = Dalla Russia in Italia. Intellettuali e artisti a Roma (XVIII e XIX secoli) / A cura di S. Androsov, T. Musatova, A. d'Amelia, R. Giuliani. Salerno: Università di Salerno, 2015. С. 34 (Collana di Europa Orientalis; 24)).

во всех путешествиях Петровской эпохи. Но в этом механизме реализуется переходный характер текстов культуры этого времени.

**Человек переходной эпохи (на материале русской литературы
путешествий XVIII – первой четверти XIX века)**

Первая попытка типологии интересующего нас материала была предпринята в старой работе К. В. Сивкова, в которой этот исследователь или даже скорее энтузиаст начала XX века, составивший подборку травелогов XVIII века и снабдивший их своим комментарием К. В. Сивков трактовал различия между разными типами путешествий (он распределил их по двум хронологическим полюсам – начала и конца века), говоря в современных терминах, по-антропологически (как изменились модели поведения людей), – от встречи с новым и чужим к обращению взгляда путешественника на самого себя и на частную жизнь.¹

Это не удовлетворительное решение задачи, если говорить о методах литературоведения. Хотя сама постановка ее завораживает. Имея в виду перспективу всего исследования, мы лишь коснемся момента генезиса образа литературного путешественника, а бóльшую часть главы посвятим его эволюции. Необходимо, во-первых, дать понятие о разновидностях этого литературного образа, во-вторых, показать, как он использовался в русских травелогах XVIII века, и, наконец, в общих чертах наметить путь его развития впоследствии. Найти подход к объяснению эволюции путешествий нужно, чтобы рассказ о них на протяжении XVIII века до по крайней мере Н. М. Карамзина не был простым перечислением.

Оставим в стороне типологический подход, представленный отчасти у Ю. М. Лотмана, Г. А. Тиме, особенно у О. М. Гончаровой, из тех, кто всю научную жизнь посвятил травелогам, чаще всего у В. М. Гуминского; можно найти и у А. Л. Зорина там, где он пишет о Карамзине: оппозиция «свой-чужой», пересечение границ и т.п. В это в принципе укладывается самый разнородный материал, но в силу универсальности категорий, применяемых здесь, невозможно нащупать, а что, собственно, меняется, где и когда.

Логика подсказывает, что нужно обратиться к самому материалу. В путевых заметках русских, побывавших в Европе в Петровскую эпоху, как традиционно считается,

¹ Путешествия русских людей за границу в XVIII в. / Сост. К. В. Сивков. СПб., 1914.

субъект тождествен себе — биографическому автору.² Такой подход неизбежно означает, что прагматика этих произведений неотделима от непосредственных задач собственно путешествий, которые предпринимались их авторами, — образовательных и дипломатических. Между тем к концу XX века появились и другие подходы. Так, М. Я. Билинкис отмечает, что в первой трети XVIII века русская литературная культура начинает различать жанры записок и жизнеописаний, в центре которых находятся событие и личность соответственно.³ Мотивировка для записей о путешествии в таком случае должна быть в том, что мы имеем дело с событием – поездкой, которая достойна описания (независимо от того, велись ли записи для себя или для любого круга адресатов). Авторские суждения в записках-путешествиях излишни, автор «включается в сюжет их совершенно особо, ориентируя при этом читателя на специфическое восприятие данного текста».⁴

Проблема авторского начала, кажется, стоит наиболее близко к вопросу о «человеческом», с которого мы начали. На материале произведений о путешествиях удобно продемонстрировать проявление в литературе первой трети XVIII века зачатков явлений, свойственных более поздним эпохам.⁵ Хорошо известно, что повествователю в общей конструкции травелога отводится в Новое время ключевая роль. Творческая история «Писем русского путешественника» показывает, что это подразумевает как сложное отношение между автором и повествователем, так и авторскую рефлексию об

² Это мнение разделяли, в частности, В. О. Ключевский (*Ключевский В. О. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 236*), К. В. Сивков и др. Оно сохраняется и в работах современных исследователей, ср.: «Авторами путевых записок были <...> дилетанты, свободно и ярко проявлявшие свою индивидуальность в художественном творчестве» (*Ольшевская Л. А., Травников С. Н. «Умнейшая голова в России...» // Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе 1697–1699 / Изд. подг. Л. А. Ольшевская, С. Н. Травников. М., 1992. С. 252 (сер. «Литературные памятники»)*).

³ *Билинкис М. Я. К вопросу о проблемах мемуарного жанра в русской литературе первой трети XVIII века // Проблемы эстетики и поэтики. Межвузовский сб. науч. трудов. Ярославль, 1976. Вып. 160. С. 6; см. также: Билинкис М. Я. Русская проза XVIII века: документальные жанры, повесть, роман. СПб., 1995.*

⁴ *Билинкис М. Я. К вопросу о проблемах мемуарного жанра в русской литературе первой трети XVIII века. С. 8.*

⁵ Подробнее об этом подходе см. раздел 1, главу 2 наст. изд.

этом феномене, которая начиная с Н. М. Карамзина становится неотъемлемой частью описания путешествия.⁶

Осмысление места повествователя в тексте, однако, не было открытием «русского путешественника», эту школу проходили уже авторы начала XVIII века. Покажем это на примере произведений А. Д. Кантемира.

В 1726 году в возрасте 17 лет он перевел в Петербурге с французского языка «на славянорусской» памфлет Дж. П. Мараны «Lettre d'un Sicilien à un de ses amis» (до 1693),⁷ озаглавив его «Перевод с италианского на французской язык некоего италианского писма, содержащаго утешное критическое описание Парижа и французов, писанного от некоего сицилианца к своему приятелю». Несмотря на то что это лишь перевод, к тому же не участвовавший в историко-литературном процессе своего времени,⁸ нам важно обратить внимание на то, как через посредство иностранных сочинений в русскую литературу проникала новая для нее идея изображения авторской точки зрения.

Адресант «Письма...» начинает беседу с другом описанием своего дня, в котором угадываемая приверженность стоической философии подтверждается ссылкой на представителя этой традиции: «Я встаю вдруг с солнцем <...> Главная моя забава есть чтение <...> я гуляю в изрядных и долгих аллеях в сени деревьев <...> Нужды мои всегда теже суть: хлеб, постеля и платье. <...> Буде же я лишаюся чего либо, ищу оно в книгах

⁶ См. прежде всего: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 525–606 (сер. «Литературные памятники»); *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987 (сер. «Писатели о писателях»); *Серман И. З.* Где и когда создавались «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина? // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 194–210; *Baudin R.* Nikolaï Karamzine à Strasbourg. Un écrivain-voyageur russe dans l'Alsace révolutionnaire (1789). Strasbourg, 2011 (Études orientales, slaves et néo-helléniques).

⁷ См. о датировке оригинала и возможном конкретном источнике перевода: *Хэн Фу.* Переводы А. Д. Кантемира: репертуар, приемы, примечания. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2022. С. 23–28, 92–95.

⁸ Он был опубликован впервые в 1868 году, но сохранился в списках, в частности, в архиве Паниных (РГАДА. Ф. 1274. Оп. 1. Ч. 2. № 3076), составляя там компанию письмам из Франции Д. И. Фонвизина к П. И. Панину.

Сенеки (и абие найду): “хочешь ли быть богат и ничтоже желай”». ⁹ Эта экспозиция нужна ему, однако, не для того, чтобы противопоставить стоические добродетели образу жизни жителей Парижа, утопающего в роскоши и расточительстве, а чтобы подчеркнуть «остраненную» позицию наблюдателя. Любитель чтения и одиноких прогулок, философ, довольствующийся малым, за десять лет в Париже «еще не мог хорошо познать град сей», ¹⁰ потому что его жизненные установки шли вразрез с поведением, которое позволяет иностранцам войти в светский круг. Поэтому описание жизни разных слоев парижского общества, разных сторон быта бурлящей столицы, ее культуры и науки, религии и власти, окрашено легкой иронией, а особенности национального характера французов, обычно высмеиваемые (в том числе и в последующей русской традиции), подаются как забавные черты, не подвергаемые осуждению, а иногда даже полезные, ср.: «Легкость есть пятый элемент французов. Любят все новое знать, делают все, что могут, чтоб не долго знаться с одним приятелем, в одно и тоже время склоняются и к теплу, и к стуже, по вся дни новья выгадывают моды своего платья и понеже скучают жить в своем отчестве, ездят то по Азии, то по Африке, то в Ишпанию и безчисленные города...» ¹¹ Избранная точка зрения стойка позволяет увидеть смешное и нелепое в поведении французов, не игнорируя достойные стороны. На восприятие повествователя, на создаваемое им описание влияют его установки, и он дает читателю знаки, предупреждающие об этом. Конечно, это еще не сложная игра точками зрения, как у Карамзина, но в переводе Кантемира заложена та же идея: невозможно передать только объективные сведения; любой отчет путешественника неизбежно зависим от позиции путешественника.

Отношение, напоминающее о позиции повествователя в «Письме» Мараны, дополненное рефлексией о том, что у другого путешественника могут быть и иные впечатления от путешествия, мы находим в реальной корреспонденции Кантемира, который уже в статусе дипломата сам оказался в Париже: «Если вы когда-нибудь приедете пожить в этот город, вы лишитесь многих иллюзий, кои внушают нам иностранцы»; «...в Париже, чтобы развлекаться, нужно играть и иметь крепкое здоровье. Что касается до вас, *возможно, вы нашли бы его очаровательным*»; ¹² «Более чем правда,

⁹ *Кантемир А. Д.* Сочинения, письма и избранные переводы. СПб., 1868. Т. 2. Сочинения и переводы в прозе, политические депеши и письма. С. 359–360.

¹⁰ Там же. С. 359.

¹¹ Там же. С. 366.

¹² Россия и Запад: горизонты взаимопознания. Вып. 2: Литературные источники XVIII века (1726–1762) / [Изд. подг. Э. Л. Афанасьев, Н. Д. Блудилина и др.]; отв. ред. В.

что я скучаю в славном граде Париже: вечно надо играть и иметь хорошее здоровье, чтобы ужинать и бодрствовать, если после ужина следуют развлечения. Если вам интересно *мое мнение*, оставайтесь в Лондоне. Я сделаю все возможное, что снабдить вас двумя *Горациями*, а вас умоляю прислать мне с оказией через Господина Вебера нижеупомянутые книги».¹³ Та же позиция философа за книгой возникает в переписке Кантемира с сестрой Марией от августа–сентября 1736 года. Негативные впечатления брата от французов дополнены ею изложением причин, по которым предпочтение отдается перед ними англичанам, и здесь опять возникают элементы если не стоической, то горацианской морали: «Меня поражает, что Париж и дофин не показались Вам достойными тех похвал, которые воздают им многие – быть может, потому, что французы следуют обычаю всегда иметь карты в руках, но я умоляю Вас им не подражать: лучше держать в руках книги, которые дают больше удовольствия, чем карты <...> Преклоняюсь перед англичанами, которые предпочитают книги картам, и умалчиваю о нас, которые не имеем ни того, ни другого»;¹⁴ «Если Париж скучен и мрачен, то, значит, те, которые так хвалили его, говорили неправду. Если женщины там безобразны, то у них есть повод изменить свою внешность и казаться красивыми <...> Раньше нравы были грубыми, а теперь французы изобрели всякие новшества и моды. Может быть, теперь им больше ничего не остается делать, кроме как развлекаться картами и обыгрывать друг друга. <...> Французам даже некогда слушать музыку, так как, по Вашим словам, опера там еще не начиналась. Между англичанами гораздо больше людей, которые предпочитают литературу картам».¹⁵

Неизвестные тогдашним читателям тексты Кантемира показывают тенденции, по которым могла развиваться литература путешествий. Уже в 1720-е годы русская культура была готова к тому, чтобы сделать авторскую позицию важнейшим конструктивным фактором литературы, подтверждая тезис И. З. Сермана о специфике выражения

М. Гуминский. М., 2003. С. 116, 123 (письма к А. Дж. Осорио от 28 ноября 1738-го и от 14 января 1739 года; курсив мой. – А. С.).

¹³ Там же. С. 122 (письмо к Дж. Б. Гастальди от 14 января 1739 года). Отметим, что все цитаты приведены нами из писем, отправленных в Лондон к тамошним итальянским посланникам.

¹⁴ *Майелларо Дж.* Переписка кн. А. Д. Кантемира с сестрой Марией на итальянском языке. 1734–1744. [Часть 1] // Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2002. С. 48–49.

¹⁵ Там же. С. 51–52.

личностного начала в литературе русского классицизма: «Специфика же того выражения личности, которое характерно для русского классицизма XVIII в., заключается, по-видимому, в том, что личное, личностное начало проявляется еще в виде подчеркнутого авторского отношения к изображаемому, — отношения, которое ни на миг не оставляет читателя наедине с литературной действительностью, а сопровождает его неотступно, в каждой строке, в каждом слове».¹⁶

Общим местом является выделение «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина как текста, подведшего черту под путешествиями XVIII века и определившего развитие жанра в XIX веке. До Карамзина путешествия были преимущественно географические («ученые»), паломничества и переводы (плюс переводные же аллегорические путешествия разных толков: политические, образовательные, моральные — от Фенелона до Сен-Пьера). Действительно, с Карамзина в заглавиях появляются «русские» (как и «письма»), это — неоспоримо. В травелогах начинается осмысление русского в контексте европейского. Одновременно — переводы из Морица и Дюпати, «немца», путешествовавшего по Англии и Италии, и «француза» — по Италии. До Карамзина был только еще один «русский путешественник» — Фонвизин. Травелоги, описывающие поездки «по окраинам», тоже вписываются в «национальные» путешествия. С одной стороны, это облегчает задачу отбора. Обращаться нужно к «частным» путешественникам, авторам «писем». Но с другой — в XIX веке тема встречи с Западом может оказаться задействованной в травелогах и «старых» типов (иногда опосредованно: И. Ф. Крузенштерн описывает «естественные народы» с точки зрения цивилизации, т. е. как европеец, тем более полвека спустя Е. П. Ковалевский африканцев); проникает осмысление «русскости» и в паломничества: «Русские поклонники в Иерусалиме» у Д. В. Дашкова, «Путешествия по святым местам русским» А. Н. Муравьева).

В целом можно выделить несколько типов путешествий, «журналов» и «писем».

Прежде всего это отчеты и описания экспедиций, в том числе кругосветных. Издавались, как правило, Академией наук и другими учреждениями, ведавшими организацией этих путешествий, авторами выступали ученые-натуралисты, морские офицеры. К ним примыкают еще несколько типов путешествий, описания поездок в которых завязаны на прагматике самих поездок. Это, во-первых, отчеты о высочайших путешествиях, написанные в том числе профессионалами-литераторами; начало им положено было «Журналом» Петра I. Во-вторых, это отчеты о дипломатических поездках и, наконец, журналы русских офицеров в заграничных кампаниях (пик этого типа

¹⁶ Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 4.

путешествий – период наполеоновских войн, но встречаются они и раньше). Отдельно идут паломничества к Святым местам, ориентированные на традицию древнерусских хождений, но постепенно вбиравшие черты литературы Нового времени. Ту же функцию повторения в освоении пространства, знакомого многим, выполняют путеводители и географические лексиконы, в основном переводные (первые «правильные» путеводители – «Ручной дорожник» И. Глушкова и «Дорожный календарь» кн. А. Голицына – начала XIX века). Одними из последних появляются записки частных путешествий, авторами которых сначала выступают представители знатных и богатых фамилий, совершающие Grand-tour, постепенно уступающие путешественникам среднего достатка. Особняком стоят путешествия в завоеванные Российской империей земли: Эстляндию и Лифляндию, позже – Крым и Западную Украину, Польшу и Беларусь, Финляндию, Кавказ. В начале XIX века получают распространение пародии на путешествия (от дружеской пародии И. И. Дмитриева на В. Л. Пушкина до «Путешествия критики Ф. фон Ферельтца или «Сентиментального вояжа» А. С. Хвостова). Последний выделяемый нами тип – это общественно-политические «Письма из...» (вообще разных подтипов, но чаще общественно-политические и концептуально-исторические, чем нраво- и бытописательные; среди них велика доля переводных; диапазон от «Опыта нынешнего естественного, гражданского и политического состояния Швейцарии, или Писем Вильгельма Кокса <...> Аглинского сочинения» (1791) до «Сказания о морском сражении, происходившем между россиянами и турками при бреге Натолии <...> К сему прилагаются письма писанные в следствие четырех картин сего сражения, поднесенных ея императорскому величеству государыне всероссийской» (1773)). Отчасти к этому типу примыкают и такие чисто публицистические сочинения, как «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске по долгу звания своего» А. Н. Радищева (1782?), в которых идейная задача полностью заслоняет собой географию (однако, именно это произведение открывает историю восприятия памятника Петру I как особого *genius loci* Петербурга – Медного всадника, пока не названного так, но уже олицетворяющего борьбу природы и цивилизации, государственного и частного начала жизни).

Выделяемые группы условны, но главное, что прагматика путешествий каждого из типов разная, и гетерогенные языковые и культурные элементы в них отвечают за разные функции. Сопоставление этих функций сходных внешне элементов в путешествиях разного типа ведет к выяснению статуса самих текстов. Так, в путешествиях Петровского времени нет большого разнообразия типов текстов и их прагматики.

На наш взгляд, противопоставление «литература путешествий» / «литературные путешествия» в наиболее общем виде выражает филологическую проблематику изучения

путешествий. Современные исследования предлагают в большей степени культурологический или общий гуманитарный, чем филологический подход. Путешествия рассматривают в контексте формирования и репрезентации национальной идентичности или имперского сознания, исследуют вклад путешествий в развитие русской национальной культуры, выделяют ведущие эмоции как особенности травелогов, разновидности стратегии в общем направлении сближения, а потом размежевания с европейской культурной традицией.

В последнее время расширяется источниковая база травелогов, особенно для раннего Нового времени. Вводятся в оборот не только собственно путешествия, но и документы иного рода, оставленные путешественниками (в частности, переписка русских пленных, оказавшихся в неволе в результате войн, которые вела Россия на протяжении XVIII века). Развивается фактологическое изучение давно известных текстов (например, работы о «Письмах русского путешественника» Г. Панофски, Р. Бодэна и др.). Региональный подход к литературе путешествий также органично вписался в общие тенденции, во многом благодаря устойчивой тяге к «текстуализации пространства» в гуманитарных науках. Философский подход учитывает в первую очередь то, какие особенности путешествий позволяют им служить «средством передачи тех или иных мировоззренческих постулатов, а также умонастроений автора» (Г. Тиме).

Наиболее продуктивно, на наш взгляд, изучение не того, что «скрыто» в описании путешествия, а того, что находится на виду. Это легко показать на примере концепции Ю. М. Лотмана о «Письмах русского путешественника». Та ее часть, которая объясняла некоторые недомолвки автора «Писем...» заданием – спрятать от глаз цензуры и непосвященных читателей маршрут реального Карамзина, который якобы наведывался в революционный Париж в то время, как по тексту находился в Швейцарии, – была вскоре опровергнута фактами (С. Геллерман, Г. Панофски). Актуальным осталось изучение Лотманом литературной позы Карамзина, его авторской маски (масок), т. е. образов и их функций.

Функционально-прагматический анализ текстов на стыке историко-литературных и лингвистических методов представляется наиболее адекватным избранному нами материалу. Этот подход – второй по счету в нашем исследовании – применим к большому числу текстов.

На протяжении XVIII века мы выделяем несколько повествовательных моделей, которые соответствуют разной прагматике текста (но не самих поездок). Остановимся на них подробнее и рассмотрим в хронологическом порядке.

Русские тексты о путешествиях раннего Нового времени – это большой и активно пополняемый в последнее время корпус;¹⁷ помимо введения в оборот новых источников исследователи предпринимают научные переиздания ранее известных текстов,¹⁸ а также пополняют репертуар библиографических разысканий.¹⁹

Подавляющее большинство текстов о путешествиях, созданных на русском языке в XVIII веке, описывают европейские маршруты. При этом для образованного европейца XVIII века, в том числе россиянина, Франция – квинтэссенция цивилизации, а Париж – средоточие французского образа жизни (ср.: ««История Парижа <...> — это история Франции и история цивилизации»»²⁰), и нас будут в первую очередь интересовать тексты, фиксирующие французские впечатления. Их описания в путешествиях не могут формироваться по принципу «увидел и рассказал» (если они строятся так, то это признак эпатажа, как в «Сентиментальном путешествии» Л. Стерна), это всегда конструируемый объект. Конструируемый – означает «воображаемый» (в смысле Б. Андерсона, который

¹⁷ См., например: *Козлов С. А.* 1) Русский путешественник эпохи Просвещения. СПб., 2003. Т. 1; 2) Путевые записки Ю. Ф. Лисянского и И. Ф. Крузенштерна 1793–1800. Предыстория первого путешествия россиян вокруг света. СПб., 2007 (сер. «Русский путешественник эпохи Просвещения»; т. 3); 3) От Лейпцига до Очакова: дневниковые записки Р. М. Цебрикова. 1785–1788. СПб., 2009 (сер. «Русский путешественник эпохи Просвещения»); 4) Русские пленные Великой Северной войны 1700–1721. СПб., 2011; 5) Русские открывают Японию: из рукописного наследия мореплавателей В. М. Головнина и А. И. Хлебникова, 1810–1820-е гг. СПб., 2016 (сер. «Русский путешественник эпохи Просвещения»; т. 5); Путешествие братьев Демидовых по Европе: письма и подневные журналы, 1750–1761 годы / Подг. текста Г. А. Победимовой при участии С. Н. Искюля; вступ. статья Г. А. Победимовой. М., 2006.; Похождение прапорщика Климова (мемуары XVIII века) / Подг. текста, статья и комм. Е. Д. Кукушкиной. СПб., 2011, и мн. др.

¹⁸ Россия и Запад: горизонты взаимопознания. М., 2000–2008. Вып. 1–3.

¹⁹ Отметим не так давно вышедший указатель: Русский травелог XVIII – начала XX веков. Аннотированный указатель / Ред. Т. И. Печерская; сост. А. А. Богодерова, Н. А. Ермакова и др. Новосибирск, 2018. Рец.: Славяноведение. 2021. № 1. С. 25–126 (автор Т. В. Медведева).

²⁰ *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 453 (сер. «Литературные памятники»).

использует термин «воображаемое сообщество» применительно к понятию «нация»²¹), т.е. такой, который невозможно охватить в реальности во всей полноте конкретных проявлений и который можно только помыслить. Такой объект всегда собирается, согласно общественно-политической и эстетической позиции автора, из деталей, почерпнутых им в литературе и публицистике, отчасти дополненных личными впечатлениями и рассказами современников. Автор травелога, оказавшийся в столице Франции, моделировал взгляд русского на столицу культурного мира, тем самым принимая на себя роль «россиянина в Париже». В зависимости от задач произведения она наполнялась авторами различным содержанием, но ее легко проследить на протяжении всего XVIII века. Мы полагаем, что эта модель – ключевая для русских травелогов этого столетия. Важнейшее следствие использования этой модели в травелоге, в отличие от драматургии, стихотворной или прозаической сатиры, заключается в том, что субъект описания имеет в виду свойства не столько объекта, сколько самого себя.

Свойства такого субъекта проявлялись, конечно, не только в литературных травелогах, но и в тех, которые можно причислить к прямым, нехудожественным высказываниям. Они как раз и отличаются по типу субъекта.

Так, русские путешественники петровской эпохи предстают внимательными наблюдателями, нацеленными на сбор сведений, образование, выяснение того, чему можно поучиться у европейских народов: «...велено комнатным столникам <...> ехать в европейские христианские государства для науки воинских дел», – так формулирует задачу путешествия в своем описании путешествия в Европу в самом конце XVII века П. А. Толстой.²² Наблюдения путешественников петровской эпохи не противоречат расхожим представлениям о перенимании русскими опыта европейцев в XVIII веке. Насколько они непосредственны в этом действии, верят ли в свою миссию, мы не можем обоснованно судить, и нам это не важно для литературной оценки их произведений. Субъект здесь тождествен себе – биографическому автору, насколько это возможно. Те или иные свойства субъекта выдвигаются в произведении на первый план (например, его стремление к образованию и следующее из этого добродетельное поведение, как в записках А. Р. Воронцова, или умение извлекать из окружающей европейской жизни сведения, идущие на пользу российскому государству, как в практической, так и в идейно-

²¹ *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2002.

²² Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе 1697–1699 / Изд. подг. Л. А. Ольшевская, С. Н. Травников. М., 1992. С. 5 (сер. «Литературные памятники»).

символической сфере, см. об этом следующую главу, посвященную запискам А. А. Матвеева). Здесь, в этих нелитературных путешествиях, это имеет отношение к выстраиванию путешественником своей биографии, отчасти к идеологическому заданию, – в отличие от них литературные путешествия конструируют литературный субъект. Данное положение принципиально для нашей работы. Намерения тех, кто выполнял эстетические задания – совершал «действия при помощи слов» (Дж. Остин), трудно уловить, однако именно это и предстоит сделать.

В русских травелогах XVIII века явлены два основных подхода к трактовке образа «россиянина в Париже»: первый связан с критикой нравов и уходит корнями в моралистическую и сатирическую литературу – как русскую, так и западноевропейскую, особенно французскую; другой, также с опорой на западноевропейскую традицию, стремится к формированию представления о национальном характере (как французском, так и русском). При этом следует напомнить, что сама национальная тема приходит в литературу лишь в конце XVIII века из философии И. Г. Гердера, вместе с историзмом, и ее проявлением будет не всякий разговор о какой-либо нации, ее представителях и языке.

Смена тем не была простой и единовременной, разные тенденции могли сосуществовать в одном тексте. Так, антифранцузские статьи новиковского «Кошелька», как убедительно показала В. Проскурина, были вызваны к жизни дипломатическим противостоянием России и Франции на рубеже 1760–1770-х годов, закончившимся со смертью Людовика XV и перестановками во французском кабинете.²³ Вместе с тем они продолжали критику галломании россиян в фонвизинском «Бригадире» (1769) и давали материал для будущих выступлений на тему национального характера, находясь на границе двух тенденций.

Значительное влияние на развитие модели «россиянин в Париже» оказали, на наш взгляд, теоретические высказывания о путешествиях, которые появлялись на русском языке преимущественно в 1760-е годы. Большая часть этих текстов была рассмотрена Э. Вагемансом как выражение взглядов русских на путешествия в контексте общеевропейского интереса к этой теме.²⁴ Однако пока не рассматривалось их влияние на развитие моделей в собственно травелогах.

²³ *Проскурина В. Ю.* Империя пера Екатерины II: литература как политика. М., 2017. С. 44–45 (сер. «Интеллектуальная история»).

²⁴ *Waegemans E.* Betrachtungen über das Reisen in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts // *Zeitschrift für Slawistik.* 1985. Bd 30. № 3. S. 430–435.

В 1764 году А. П. Сумароков написал заметку, опубликованную Новиковым в посмертном собрании сочинений писателя под названием «О путешествиях».²⁵ Хотя этот проект в первую очередь следует рассматривать в ряду неудачных намерений Сумарокова по применению себя в государственной службе, но для истории концепции путешествий в русской литературе она не менее важна и интересна.

Начало правления Екатерины II – расцвет образовательных поездок, в это время было больше всего русских студентов за границей (так, в Страсбурге учились А. Я. Поленов и И. И. Лепехин от Академии наук, в Лейдене – целая группа студентов-медиков). Тогда же (9 июля 1763 года) в Лейпцигский университет был зачислен гр. В. Г. Орлов, младший из братьев Орловых.²⁶ Почти параллельно (июнь 1764 года) Ломоносов добивался отправки студентов в иностранные университеты на регулярной основе за казенный счет.

В апреле 1763 состоялась отправка покровительствовавшего Сумарокову И. И. Шувалова за границу в почетную ссылку.²⁷ В начале 1764 года он находился уже в Париже. Возможно, Сумароков надеялся на его покровительство и там.

С миссией, на которую рассчитывал Сумароков (или с похожей), вскоре, с августа 1765 по ноябрь 1766 года, был командирован в Западную Европу И. А. Дмитриевский – «смотреть английского и французского театру» (и вторично – в 1767–1768 годах).²⁸

Цель, с которой Сумароков собирался в путешествие, – написать книгу, отчет о виденном – выделяет это обращение как среди других сумароковских документов, так и среди поездок россиян в Европу: «На Российском языке путешествий нет ни каких. <...>

²⁵ *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе. 2-е изд. М., 1787. Т. 9. С. 369–373. В письме к Екатерине II от 3 мая 1764 года (Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 95–98) содержалась повторная, вероятно, просьба рассмотреть его записку о проекте путешествия, переданную через Г. Г. Орлова. Письмо и записка во многих местах совпадают или очень близки как в общем, так и в отдельных формулировках. Какой-либо письменный или устный ответ на просьбу неизвестен, как и реакция Екатерины II, последствий записка Сумарокова не имела. Возможно, были еще какие-либо этапы работы над проектом, не дошедшие до нас.

²⁶ *Андреев А. Ю.* Русские студенты в немецких университетах XVIII – первой половины XIX века. М., 2005. С. 410 (сер. «Studia historica»).

²⁷ *Бартенев П.* Биография И. И. Шувалова. М., 1857. С. 52.

²⁸ *Кукушкина Е. Д., Старикова Л. М.* Дмитриевский Иван Афанасьевич // Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. 1: А–И. С. 266.

Должен путешественник имети о своем отечестве совершенное знание и искусен быти в литературе; ибо и свинья видит солнце, но о нем ни какова не имеет понятия. <...> Я предприемлю зделати описание путешествия, и из оставших лет середины моего века, два года и четыре месяца считая от Маия сего года, употребити в сию пользу моего отечества».²⁹

По-видимому, это первое свидетельство осмысления путешествия не просто как средства набраться практического опыта для принесения пользы отечеству, но как особой формы культурной деятельности. Важно, что за счет казны составлялись только описания путешествий по провинциям Российской империи. Сумароков же подает свой проект не как личную просьбу, но как дело на «пользу моего отечества», причем особо подчеркивает важность того, чтобы автор путешествия был россиянин: «Путешествования чужестранные не могут большой пользы принести Россиянам, хотя бы они и лутчим духом и лутчим пером писаны были; ибо не довольно того, что нечто описывается; но кем оно описывается, и с чем сравнивается; ради чего описатель должен быть Россиянин».³⁰

Помимо этого обращает на себя внимание мотив развенчания «путешествия невежды», надолго зафиксированный в русской культуре благодаря «молодому российскому поросенку» Новикова (см. ниже), но распространенный в печати уже в 1760-е годы: «Путешествие описанное невежею служит ко вреду ево отечества. <...> Такой описатель вместо просвещения смущает и самага разумнаго читателя, и приводит ево иногда на кривую дорогу. Слепова следам верить не лзя. <...> Многия наши путешественники показывают экипажи свои чужим народам, а я не за тем ехать собираюся; ибо наши экипажи и головы с наружи чужестранным уже со излишком известны».³¹

Многое из того, что пишет Сумароков о пользе путешествий, близко к идеям, высказанным Ж.-Ж. Руссо в книге «Эмиль, или О воспитании» (1762), в главе «О путешествиях». Книга была запрещена в России в 1763 году, но самое распоряжение об этом Екатерины II содержит указание на то, что до запрета «Эмиль» продавался в академической книжной лавке,³² так что исключить знакомство с ним Сумарокова нельзя.

К тому же периоду принадлежит появившийся в русской сатирической литературе, прежде всего в журналах Новикова, особый образ «россиянина в Париже» — «молодого

²⁹ Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. Т. 9. С. 369–371.

³⁰ Там же. С. 370.

³¹ Там же. С. 371–372.

³² Сборник РИО. СПб., 1871. Т. 7. С. 318.

российского поросенка, который ездил по чужим землям для просвещения своего разума и который, объездив с пользой, возвратился уже совершенно свиньей, желающие смотреть могут его видеть безденежно по многим улицам города».³³ Здесь, как и полагается в сатире, наличествует идеал — заманчивое для русских европейское просвещение, но сам россиянин при этом отнюдь не стремится к нему. Мишенью новиковской сатиры был внутренний российский объект, хотя его моральная критика и опиралась на европейскую просветительскую традицию.

Переходным представителем этой традиции – русским прозаическим переводом со стихотворного оригинала – была «Епистола к Ротенбургу», опубликованная в «Сочинениях и переводах, к пользе и увеселению служащих», в 1760 году. Автором оригинала был не кто иной, как Фридрих Великий, написавший по-французски стихотворное послание “*Sur les Voyages*” (1749), обращенное к генералу Фридриху Рудольфу фон Ротенбургу.³⁴ Это сочинение осуждает злоупотребление обычаем отправлять детей «прямо из училища в путешествие».³⁵ При том, что само по себе такое предприятие признается достойным, оно принесет пользу только при соблюдении двух условий: «Надобно путешествующему иметь намерение и остроту».³⁶ В противном случае *Grand Tour* не пойдет впрок, а юный путешественник заслужит осмеяние: «Пускай же, когда быть тому так, шатается он ныне по свету. Я смело ожидаю его при возврате. Что приобрел он в долговременное свое отсутствие; имеет ли он разум Стиля? имеет ли его проницание? Нет, взгляни на красное перо его, глупец он был, глупец он и остался...».³⁷

Результат путешествия оценивается по возвращении: сможет ли быть хорошим судьей тот, кто учился в «университете французского театра», а хорошим военным – тот, кто лучше знает Овидия, чем Эвклида?³⁸ Хотя высмеивается и собственно времяпровождение юных путешественников в Лондоне и особенно в Париже («...имение его прежде года расточенное с непотребною женою, и в карты проигранное, доведет сего

³³ Новиков Н. И. Избр. соч. / Изд. подг. Г. П. Макогоненко. М.; Л., 1951. С. 186.

³⁴ Friedrich der Große. Potsdamer Ausgabe = Frédéric le Grand. Édition de Potsdam. Berlin, 2012. Bd VII. S. 150–165.

³⁵ [Б. п.]. Епистола к Ротенбургу о путешествиях // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. 1761. Апрель. С. 452.

³⁶ Там же. С. 462.

³⁷ Там же. С. 454.

³⁸ Там же. С. 458–459.

разумного сына мотовством его до крайнего недостатка...»³⁹), главное – научатся они чему-нибудь полезному или будут подражать недостаткам иностранцев: «Есть ли заедет он в Англию, <...> сей новой Киник присвоит себе все пороки жителей ея. <...> Сохрани еще Боже от вящшаго безумия, чтоб он по вкусу не вздумал иметь сплин, и подражая безрассудно агличанам до конца, в доказательство, что с пользою путешествовал, не повесился в цвете своих лет».⁴⁰

К тому же типу сатиры можно отнести анонимное сочинение «О путешествии в чужие края», опубликованное в 1769 году в журнале «Полезное с приятным», издававшемся преподавателями Кадетского корпуса и содержавшем по большей части переводы и переработки из «Английского смотрителя» (“The Spectator”), «Французского смотрителя» (“Spectateur français”) и других иностранных изданий, преимущественно морально-дидактического характера.⁴¹ Не исключено, что и данное сочинение было подражанием какому-либо английскому или немецкому источнику или даже его «преложением» (с добавлением русской специфики, прежде всего в лексике). Здесь также высмеивается «детинка», вернувшийся недавно «из чужих краев»: «Так и он ездил не с тем, чтобы сделать себя достойным сыном отечества, но за тем, чтобы посмотреть комедианок, постоять у них в передней и за то заплатить несколько сотен самой лутчей русской монетой; <...> Всего же смешнее, когда зачнет он о путешествии своем разказывать, что он в такой-то деревушке останавливался пить и видел там индейского петуха; в другой хлебал суп á л’уаньон, а по руски воду с луком; в третьей переменял лошадей, и влюбился в крестьянскую девку, которой еще и теперь из мыслей своих изтребить не может. Но в заключение своей речи произносит всегда с восторгом: О! как много удовольствия и утехы в путешествии найти можно!»⁴²

Поведению «детинки» противопоставляется просветительское представление о пользе путешествий: «Чрез странствование познаем мы нравы, обычаи, склонности и силы разных народов, и сравнивая их между собою, доходим ближе до истинных средств к

³⁹ Там же. С. 455.

⁴⁰ Там же. С. 454–455.

⁴¹ О журнале см.: *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 239–242.

⁴² [Б. п.]. О путешествии в чужие края // *Полезное с приятным*. Полумесячное упражнение на 1769 год. Третий полумесяц. С. 13–14. Имеется ли в виду конкретный путешественник, неизвестно. П. Н. Берков считал, что статья метила в В. И. Лукина (*Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. С. 241).

споспешествованию славы и благополучия своего отечества»,⁴³ – и подчеркивается, что осуждаемое явление не является всеобщим (важно, что порицается не французомания общества в целом, а лишь отдельных недостойных его представителей): «...многие благоразумные люди возвратясь в свое отечество показывают плоды употребленных ими трудов на путешествие...».⁴⁴

Список источников, критикующих русское подражание французам, можно расширить очень значительно, даже если иметь в виду только те из них, которые работают непосредственно с образами непутевых путешественников или так или иначе затрагивают тему путешествий. Объединяет их сатирическое начало: это статьи в журналах, подобные рассмотренным выше, а также стихотворные сатиры, комедии, басни.

Новиковская версия модели «россиянин в Париже» в течение XVIII века развивалась в драматургии (комедиях Сумарокова, Екатерины II, Фонвизина) под воздействием европейской критики галломании (прежде всего Х. Гольберга), а в конце XVIII – начале XIX века не менее ярко была выражена в комедиях И. А. Крылова и А. А. Шаховского, в конечном счете отозвавшись в «Горе от ума».

Конечно, осуждение пороков, свойственных путешествующим молодым людям, проявлялось и в житейском опасении, а не только в литературной форме. Так, И. И. Шувалов в 1770 году в письме сестре из Рима развивал схожие идеи: «Кажется незачем ездить, естли только знать театры, и – наизусть имена танцев и камедиантов, и, незная прямо нации, давать оней иное понятие. Втаковом обстоятельстве, многие молодые люди, которые ездят смотреть свет, и которые, вместо пользы, возможной вред приобретают. Я незнаю опаснейших мест, как Лондон и Париж для молодости: видел жалостные следствии со многими; и для того мне весьма хотелось, чтоб племянник сомною вместе в обеих оных местах был».⁴⁵

⁴³ [Б. п.]. О путешествии в чужие края // Полезное с приятным. Полумесячное упражнение на 1769 год. Третий полумесяц. С. 13–14.

⁴⁴ Там же. С. 16. Таким благоразумным путешественником был, например, родной брат одного из издателей «Полезного с приятным» Игн. А. де Тейльса – Ив. А. де Тейльс, по-видимому, изучавший медицину в Лейденском университете (см.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Тейльс Иван Антонович // *Словарь русских писателей XVIII века.* СПб., 2010. Вып. 3: Р–Я. С. 224).

⁴⁵ Письма Ивана Ивановича Шувалова к сестре его родной, княгине Прасковье Ивановне Голицыной, урожденной Шуваловой // *Москвитянин.* 1845. Ч. V. № 10. Отд. 1. С. 149.

Подобные свидетельства любопытны, однако в силу их чисто документальной природы мы не будем их касаться. Важно, что в литературе осуществлялось развитие этой модели, а взгляд на нее был связан с сатирическим началом, что в XVIII веке означает исправление нравов.

Для того чтобы говорить о существовании модели «россиянин в Париже» (версия — «любопытный наблюдатель»), недостаточно внешнего импульса в виде благоволения власти к путешествиям и даже материала отчетов о путешествиях и рассказов о них: необходим пример какого-либо «сильного» текста. На наш взгляд, таковым можно считать сатирическую поэму «Русский в Париже» Вольтера (“Le Russe à Paris”, 1760), которая в прозаическом переводе И. Г. Рахманинова вышла в 1789 году⁴⁶ (но, конечно, русские ее читали и в оригинале). В ней Вольтер, противопоставляя северные и южные народы, конструирует образ молодой (северной) русской нации:⁴⁷ «Итак, ты переплыл Гиперборейские моря, переехал те обширные степи, и те холодные страны, в которых сын Алексеев, наставник всех Государей, поселил науки и художества, исправил нравы и дал новые законы. Почто ты удалился от семизвездия медведицы? от тех прекрасных мест, куда наши ученые французы ездили измерять небесный горизонт и околевать от стужи близ полюса...».⁴⁸

⁴⁶ Сатирический дух г. Вольтера, или Собрание некоторых любопытных сатирических его сочинений / Пер. с фр. И<вана> Р<ахманинова>. С указанного дозволения. СПб., 1789.

⁴⁷ См. об этом: *Строев А. Ф.* «Россиянин в Париже» Вольтера и «Русской парижанец» Д. И. Хвостова // Вольтер и Россия / Под ред. А. Д. Михайлова, А. Ф. Строева. М., 1999. С. 31–42.

⁴⁸ Сатирический дух г. Вольтера. С. 3–4. Под «учеными французами» имеется в виду прежде всего географ и астроном Ж.-Н. Делиль, работавший в петербургской Академии наук и написавший «Путешествие в Сибирь» (1740). Интересно, что ко времени перевода поэмы Вольтера в России успеет поработать еще один французский астроном — Шапп д’Отрош, который напишет в качестве своеобразного отчета свое, несомненно более знаменитое «Путешествие в Сибирь» (публ. 1768, посмертно), вызвавшее мгновенную отповедь Екатерины II — «Антидот, или Разбор дурной, великолепно напечатанной книги...» (1770). В какой мере эта дополнительная коннотация могла учитываться Рахманиновым и его читателями, сказать трудно. Она могла усилить противопоставление французов и русских, данное Вольтером.

Построенная в форме диалога поэма включает горячие расспросы Россиянина, приехавшего в Париж с надеждами на просвещение, а также о его состоянии во Франции («<...> я приехал сюда для просвещения моего разума, я хочу у вас научиться, увидеть здешний славный народ, слушать их, и примечать здешние обычаи <...>»⁴⁹). В ответ звучат саркастические реплики Парижанина, весьма нелестно отзывающегося о своей нации, погрязшей в религиозных предрассудках и превозносящей плохих писателей, чье единственное достоинство — умение втереться в доверие к сильным мира сего (обратим внимание на последний мотив, важный, в частности, для «Писем из Франции» Д. И. Фонвизина). Ответы Парижанина в основном сводятся к тому, что «ныне здесь все переменялось».⁵⁰

Хотя основное содержание «Русского в Париже» — литературная критика в форме сатиры, а не изображение русского визитера, сам выбор этого персонажа характерен. Вряд ли для этой роли мог быть избран слишком «ориентальный» турок или, например, сосед-немец.⁵¹ Вольтер в это время работал над «Историей Петра Великого». Об этой работе в Петербурге хорошо знали, в т.ч. о подробностях сбора материалов;⁵² книгу ждали, а после

⁴⁹ Сатирический дух г. Вольтера. С. 5.

⁵⁰ Там же. С. 10.

⁵¹ М. Б. Велижев, напоминая, с опорой на исследователей творчества Вольтера, что поэма была «направлена не столько на развенчание французских культурных достижений, сколько на осмеяние собственных противников» (и впоследствии этот контекст был утерян даже соотечественниками автора), сопоставляет ее с «Персидскими письмами» Монтескье. В обоих случаях, с точки зрения исследователя, право судить Францию предоставлено жителю «варварской» страны: *Велижев М. Б. Об источниках «петровской» концепции С. Н. Глинки // Петр Великий / Сост. и ред. Е. В. Анисимов. М., 2007. С. 45–46 (сер. «Нация и культура / Новые исследования: Россия / Russia»)*. Соглашаясь с тем, что сочинение Монтескье конструктивно близко «Русскому в Париже», укажем на важность для Вольтера концепции общеевропейского и даже всемирного прогресса, в которую вписывалось его вполне умозрительное представление о России и ради которой он даже замалчивал ряд фактов или упрощал их трактовку, что ставили ему в вину его критики. «Варварской» Россия могла быть для читателей, но не для автора поэмы, писавшего в эти же годы Дидро о том, что «скифы покровительствуют философии».

⁵² См., например, свидетельство А. Р. Воронцова: *Путешествия русских людей за границу в XVIII в. С. 67–68.*

ее выхода было предпринято несколько попыток перевода.⁵³ Впереди были наставления философа императрице Екатерине II. Противопоставление образа представителя молодой европейской нации развращенным и переставшим развиваться парижанам позволяло автору «Русского в Париже» критиковать французские порядки и одновременно выражать надежду на, можно сказать, передачу эстафеты народу, лишь вступающему в общую европейскую семью. Вольтеру было важно показать, что русский наблюдает центр цивилизованного мира с его же периферии, а не судит обо всем, как гурон из «Простодушного», с точки зрения дикаря. Русский для Вольтера – житель молодой страны, которому принадлежит будущее, в отличие от старой Европы, и он может здраво судить о ее настоящем.

Сатирические произведения русских современников сатиры Вольтера, например, А. П. Сумарокова, еще не содержат каких-либо подобий образу Русского, созданному в ней. Понятие же *общей семьи*, в которой русские хоть и младшие, но уже равноправные члены, с наибольшим эффектом будет развито у Н. М. Карамзина.

Мы не беремся утверждать, что поэма Вольтера стала *непосредственным* источником образа «россиянина в Париже» для авторов русских травелогов. Скорее всего, это и не было так: прямых свидетельств о знакомстве с этим текстом кого-либо из них у нас нет. Но она демонстрирует набор характеристик, придававшихся образу русского путешественника по крайней мере до середины XIX века. В его состав стабильно входит компонент «приобщение к европейской цивилизации» – в процитированном выше фрагменте оно отмечено как заслуга Петра I, – получающий разное содержание, от ориентации на Европу до отторжения от нее «почвенников». Колебание между этими полюсами или их комбинация во многом будет определять и позу каждого путешественника по отношению к Европе.

Обе модели, «вольтеровская» и «новиковская», отразились в травелогах, авторы которых либо воспроизводили путь вольтеровского Русского (от восторга к разочарованию), либо вынуждены были отвечать на обвинения в «парижелюбстве». Каждое произведение, рассматриваемое ниже, имеет дело по крайней мере с одной из названных версий этой модели.

Так, граф А. Р. Воронцов в «Записках», рассказывая о своем путешествии 1758 года в Париж, совершенном им в 16-летнем возрасте, дает оценку увиденному им (делал он это ретроспективно, в 1805 году, а «Записки» впервые были опубликованы только в 1872–

⁵³ Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века Л., 1978. С. 67.

1883 годах). Он показывает себя не как «молодого поросенка», а как готового к поучительному путешествию воспитанника благородного семейства: «Мое семейство имело ко мне достаточно доверия, чтоб не назначать никакого ко мне гувернера для сопровождения меня до Парижа. Мне шел тогда семнадцатый год; но я могу сказать, что мое поведение во время пути оправдало доверие моих родных, так как я ни разу не впал в те увлечения, которые так свойственны молодым людям моих лет <...> Я могу сказать, что этот отъезд во Францию имел большое влияние на склад моего ума, так как он способствовал моему умственному развитию и еще усилил мою склонность к деловым занятиям».⁵⁴

Текст Воронцова содержит не только декларацию сознательного подхода к путешествию, якобы проявленного 16-летним юношей, но и доказательства этой позиции в его поведении. В Мангейме на обеде у курфюрста случайно встретив Вольтера, Воронцов буквально приклеивается к нему, вслушивается в каждое его слово; посещая спектакли по пьесам Вольтера, следит за реакцией автора; наконец, наносит ему визиты раз в два дня и проводит в разговорах с ним по нескольку часов.

Потом появляются и оценки увиденного: «...жилища там <в Венгрии. – А. С.> <...> похожи на наши деревенские дома, с той только разницей, что там в каждом селении есть порядочная гостиница <...>; императрица-королева завела там несколько немецких колоний, <...> устроив это дело очень толково (а не так, как это делается у нас); <...> чиновники ее не совершали постыдных и скандальных грабежей <...> все было во-время заготовлено для колонистов...».⁵⁵

Впрочем, это уже взгляд из 1805 года, взгляд горячего сторонника союза с Австрией и Англией,⁵⁶ склонного поэтому с преувеличенным вниманием относиться к удачным, на его взгляд, заведениям в этих странах. Приписывать эти оценки молодому Воронцову нельзя.⁵⁷ Тем не менее то, каким он себя показывает, свидетельствует, что

⁵⁴ Цит. по: Путешествия русских людей за границу в XVIII в. С. 66.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Удовик В. А. Жизненный путь А. Р. Воронцова. СПб., 2005. С. 131, 140–141.

⁵⁷ Ср. взгляд опытного в государственных делах И. И. Шувалова на жизнь прусских крестьян (в письме к сестре от 20 мая 1763 года): «...истинно надивится довольно не можно с каким прилежанием и усердием все подеревням, где ехал, приказы исполняют; правители же все имеют самое малое жалованье. Мужики знающие, разумные исстари, итак кажется малаго счастья своему состоянию ожидать могут. Доволен каждый своим состоянием, и главное удовольствие во исполнении своей должности почитает. Сие

авторы записок о путешествиях в течение XVIII века серьезно обдумывали модель «россиянин в Европе» и осмыслили ее применительно к себе. Воронцов-юноша предстает в описании зрелого Воронцова любознательным и нацеленным на пользу, образование: «Я старался познакомиться с Парижем, много ходил пешком, посещал лавки и книжные магазины. Огромное число этих последних поразило меня. <...> Меня, натурально, очень поразила и громадность Парижа, и многочисленность его населения, и предприимчивая деятельность жителей».⁵⁸

Имеется и фрагмент о «национальном характере». Говоря о соучениках по рейтарскому училищу в Страсбурге (поступление в которое и было целью путешествия), Воронцов отмечает: «...живя там, можно было составить себе понятие о духе различных провинций. Некоторые из воспитанников сохраняли свой провинциальный характер и в школе, как например бретонцы, которые были большею частию горячие головы».⁵⁹

Но в этом рассуждении отсутствует такой важный компонент национальной характеристики, который мы увидим в других произведениях, как взаимообусловленность различных обстоятельств жизни народа, например, географических и политических, так что его нельзя назвать полновесным взглядом на другую страну.

В ретроспективном одобрении рассудительности юноши, отправленного на обучение, к Воронцову чрезвычайно близок его протеже в Коммерц-коллегии А. Н. Радищев. В «Житии Федора Васильевича Ушакова» (описывающем жизнь группы русских студентов пусть и не в Париже, но за границей, в Лейпциге) заглавный герой оказывается в трактовке автора пылким, но благонамеренным юношей, который стремится к саморазвитию на пользу отечества и заступает за несправедливо

приобретается долгим временем добраго воспитания. Везде по деревням мальчики и девочки учатся грамоти и божескому закону. Всякой получает пропитание своими трудами. Молодые видя пример в старых привыкают к трудолюбию с возрастом» (Письма Ивана Ивановича Шувалова к сестре... С. 133–134).

⁵⁸ Путешествия русских людей за границу в XVIII в. С. 69. Ср. выделенное им качество «предприимчивая деятельность» с утверждением А. А. Матвеева в 1705 году: «Народ как парижской, так и во всей Франции весьма многоработной и ко внутреннему изследованию всяких художеств поятой» (Русский дипломат во Франции (Записки А. Матвеева) / Публ., подг. текстов И. С. Шарковой; под ред. А. Д. Люблинской. Л., 1972. С. 50).

⁵⁹ Путешествия русских людей за границу в XVIII в. С. 69–70.

обиженных товарищей. К «Житию» приложены философские рефераты покойного Ушакова, таким образом, юноша представлен читателю и как будущий философ.⁶⁰

Можно предположить, что мы имеем дело с общим топосом (восходящим, например, к «Размышлениям» Марка Аврелия, хорошо известным в России XVIII века), возможно также, что Воронцов и Радищев обсуждали между собой заграничный опыт и сформировали близкие взгляды на него. Воронцов мог ориентироваться на книгу Радищева (вышедшую значительно раньше, чем он приступил к мемуарам). Не исключено, что у обоих сказалась практика писать студенческие отчеты тем, кто платил за обучение. Для нашей работы важен не генезис этой общности. Оба автора – моралисты, их герои молоды, стремятся развиваться и нацелены на добродетель.

Если появление «моральной критики» в «Записках» Воронцова может быть обусловлено ретроспективным взглядом, то в другом травелоге она вполне современна записи. Речь идет о «Журнале путешествия» Н. А. Демидова, описывающем его с женой поездку для лечения на воды в 1771–1773 годах (опубл. 1786). Как сообщается в предисловии, это произведение было издано для его семьи как рассказ о его жизни: «Сей же журнал издается для его фамилии в единственное намятование тех мест, кои в чужих краях по возможности видеть случилось».⁶¹ Польза издания прозы, в том числе путевой, должна была идти на первом месте. «Журнал путешествия» представляет собой ежедневные записи, которые Демидов вел во время поездки. Нам неизвестен автограф, и судить о степени обработанности записей потому невозможно, но ясно, что они ближе всего к дневнику (журналу, по терминологии XVIII века).

Париж был лишь промежуточной целью четы Демидовых, однако его описания занимают в «Журнале» значительное место. Французская столица, по словам Демидова, «в рассуждении всего наивеликолепный и славный город в Европе, и где что ни родится, ни делается и ни производится, из других частей света привезенное в нем все найти можно».⁶² После подробного перечисления, куда ходили путешественники и что они

⁶⁰ См. подробнее об этом: *Костин А. А. Житие Федора Васильевича Ушакова* А. Н. Радищева как повесть о юности // Вестник молодых ученых. 2005. № 4. Сер. Филологические науки. № 2. С. 53–60.

⁶¹ Журнал путешествия его высокородия господина статского советника и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова по иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 по возвращение в Россию ноября 22 дня 1773 года. М., 1786. С. III нenum.

⁶² Там же. С. 23.

видели в течение нескольких месяцев пребывания в Париже («соборная Богородицына церковь», т.е. Нотр-Дам,⁶³ Королевская библиотека, Итальянская комедия и т.д.), уже сообщая об отплытии в Англию, в Дувре Демидов пишет: «Здесь примечено было не малое различие, как в одеянии, так и во всех ухватках между французами и англичанами, столь близкими соседями»,⁶⁴ но это рассуждение не развито. Кроме того, речь идет, скорее всего, не о национальном характере, а о бегло отмеченном внешнем впечатлении.

При этом в «Журнале» Демидова есть целый раздел «Заключение о Париже», выведенный за пределы подневных записей и выдержанный в моралистических тонах: «Здесь от излишнего оказания дружбы беспрестанно обнимаются; а некоторые <из обнимающихся. – А. С.> друг друга терпеть не могут <...> Народ по большей части занимается операми и другими позорищами <...> Красота женского пола в Париже подобна часовой пружине, которая сходит каждые сутки, равным образом и прелесть их заводится всякое утро; она подобна цветку, который рождается и умирает в один день».⁶⁵

О сочинениях, продающихся в парижских книжных магазинах, Демидов говорит: «Есть в них писанные о законе, а несравненно более разрушающие оный; одно сочинение поучает высочайшим добродетелям, а другое гнуснейшим порокам; <...> первые читаются весьма мало, понеже народ развратился; другие ж продаются весьма дорогою ценою и с великою тайностию...».⁶⁶

Последнее из демидовских «заключений» отражает метаописание прозы в XVIII веке, важное для самоопределения литературных путешествий, встраивающихся в существующую систему жанров. За прозой оставляли право быть литературой настолько, насколько она учит добродетели. Это признавали и Ломоносов с Сумароковым – сами авторы исторических, критических, похвальных прозаических сочинений, и масоны новиковского круга, издававшие в своих переводах морально-религиозные трактаты. Романы же осуждались, так как могли развращать нравы. Письма или путевые записки частного человека, включающие подробности о том, что он «всякой день пил два раза

⁶³ Там же. С. 24.

⁶⁴ Там же. С. 47.

⁶⁵ Там же. С. 61.

⁶⁶ Там же. По-видимому, речь идет о книгах, запрещенных во Франции и издававшихся в обход цензуры, прежде всего в Голландии. «Писанными о законе» были, например, «Об общественном договоре» Ж.-Ж. Руссо (1762), ряд статей «Энциклопедии» Д. Дидро и д'Аламбера и др. «Гнуснейшим порокам» могли учить как они, так и порнографические сочинения.

чай» и «спал ровно семь часов в таком-то сельском трактире»,⁶⁷ сближающиеся через такие подробности с романами, с этой точки зрения не приносили пользы, которая должна быть свойственна прозе.⁶⁸

Замечания Демидова, конечно, могут быть собственными наблюдениями путешественника; но это не мешает тому, что они сводятся к общим местам критики нравов, относящейся далеко не к одной Франции, и их можно найти в любом сатирическом журнале XVIII века. Характерным именно для травелогов представляется само наличие обобщающего заключения. Та же структура повторится и в письмах Фонвизина, и в книге Карамзина. Но у них это примет более сложно организованные формы.

Если мы обратимся к более «простым» (и значительно более ранним) путевым заметкам А. А. Матвеева, то они иногда характеризуются как «первая русская книга, посвященная Франции».⁶⁹ В действительности представленный в них подробный перечень разнообразных фактов не складывается в цельный образ страны, и из всего обширного отчета можно извлечь лишь одну мысль, претендующую на обобщение наблюдений: «О остроте народа того (т. е. французского. – А. С.). Народ как парижской, так и во всей Франции весьма многоработной и ко внутреннему исследованию всяких художеств поятной <sic!>, где художества больши прочих всех государств европейских цветут и всех свободных наук ведения основательное повсегда умножается».⁷⁰

Да и эта запись говорит не столько о характере народа, сколько о его умениях и свойствах, т. е. о том, чему можно учиться, что можно русскому почерпнуть у европейцев. Дело, однако, не в наличии обобщений, а в их месте в структуре текста. В более поздних травелогах подобные высказывания действительно будут подытоживать собой повествование о частностях, — как, например, у Фонвизина, который после многих наблюдений о жизни Франции, сообщенных им в письмах к П. И. Панину, даст

⁶⁷ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 393.

⁶⁸ См. об этом: *Роботи Т. А.* Литература «путешествий» // Русская проза: Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 45 (сер. «Вопросы поэтики»).

⁶⁹ *Шокарев С.* Записки современников Петра Великого об эпохе преобразований // Рождение империи / Сост. А. Либерман, С. Шокарев. М., 1997. С. 425 (сер. «История России и Дома Романовых в мемуарах современников. XVII–XX вв.»). См. также: *Пытин А. Н.* История русской литературы: В 4 т. СПб., 1899. Т. 3. С. 255–258; Путешествия русских людей за границу в XVIII в. С. 18.

⁷⁰ Русский дипломат во Франции. С. 51.

обобщенный очерк о национальном характере французов в отдельном многостраничном письме.⁷¹ Здесь нет ничего похожего, и конструктивный принцип повествования Матвеева, очевидно, лежит в другой области, чем дать читателю представление о Франции. Об этом пойдет речь в следующей главе.

⁷¹ *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2 т. / Изд. подг. Г. П. Макогоненко. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 480–491 (из Аахена от 18/29 сентября 1778 года).

Трансформация литературного поля в эпоху Золотого века (1810—1830-е гг.)

Золотой век был «неправильной» переходной эпохой, нарушившей законы литературной эволюции, сформировавшиеся в мировой культуре или – по крайней мере – в ее традиционных описаниях. Нарушенной оказалась преемственная последовательность направлений: классицизм – сентиментализм – романтизм – реализм. Уверенность в том, что именно таков естественный порядок литературного развития, долгое время не позволяла разглядеть некоторые ключевые черты русской словесности 1810—1830-х гг. и опознать в ней неповторимый процесс перехода, в рамках которого возникла особая литературная культура, разрушившаяся, как только этот процесс был завершен. В терминах В. Н. Топорова можно сказать, что Золотой век был одновременно и «узлом», и «циклом»,¹ то есть такой трансформацией, в ходе которой на очень недолгое время оформился своего рода канон – набор устойчивых черт, не совпадающих ни с одним из литературных направлений и выделяющих пушкинскую эпоху на фоне всех остальных.

Хронологически Золотой век занимает то место, когда, с точки зрения «правильной» литературной эволюции должен был совершиться переход от классицизма и сентиментализма через романтизм к реализму. Романтизм, таким образом, должен был оказаться и катализатором трансформации, и ее главным актантом. Эти пресуппозиции достаточно долго определяли традиционный взгляд на эпоху. Расцвет романтизма рассматривался как поворотное литературное событие, однако признать его единственным и центральным не позволяла идея реализма как вершины литературного развития. В соответствии с этой ценностной иерархией реализму должны были оказаться причастными великие авторы Золотого века – Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Поскольку такое понимание реализма было связано с определенной идеологией, ее крушение повлекло за собой отказ от демонстрации реалистических черт творчества Пушкина или Гоголя. Как кажется, никто всерьез не оспаривал идею, согласно которой эпоха Золотого века увенчалась полнокровным оформлением реалистических тенденций – возможно, именно потому, что это была идеологическая догма. Она просто незаметно ушла из литературоведческого обихода как нечто такое, о чем почти неприлично говорить.

¹ См: *Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв.: Тезисы науч. Конференции. Таллин, 1985. С. 4–10.*

Иное дело романтизм. Картина литературной жизни первой трети XIX века всегда действительно считалась полем реализации разного рода романтических устремлений, их доминирующий характер казался вполне очевидным. Думается, однако, что эта уверенность была результатом одной существенной методологической ошибки: совокупность черт европейского романтизма рассматривалась как суммарная характеристика направления, а обнаружение этих черт в разрозненных точках русского литературного поля подтверждало общеромантическую картину эпохи. Оба пункта этого построения представляются некорректными. Во-первых, европейский романтизм не был единым течением. Во-вторых, русские авторы, заимствуя импонировавшие им черты той или иной национальной версии европейского романтизма, как правило, включали их в литературную зону, в которой эти черты совмещались с другими, никакой версии романтизма не соответствующими.

Из сказанного вытекает необходимость пересмотреть сложившуюся историко-литературную картину и заново эксплицировать те особенности, которые определили характер эпохи. Это и станет одной из задач настоящей главы.

Нового осмысления требует и социальный аспект литературного развития, прежде всего – роль так называемой «литературной аристократии», противостоящей «торговому направлению». Эта тема будет по преимуществу рассмотрена в особом ракурсе – через значение тех изменений, которые происходили в области широко понимаемого художественного языка. В последнее время становится все более очевидно, что язык как система коммуникации – одно из наиболее мощных средств социальных связей.² Трансформация этой системы в зоне художественных текстов, в зоне заложенных в них коммуникативных возможностей влечет за собой далеко идущие последствия для всей культуры.

История развития языка литературы и литературного языка первой трети XIX в. подробно изучалась почти век назад. Сформированная тогда концепция, главным автором которой является В. В. Виноградов,³ до сих пор считается столь же аксиоматической, как

² См., например: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. Здесь, в частности, говорится о «способности языка генерировать воображаемые сообщества и выстраивать в итоге *партикулярные солидарности*» (С. 152).

³ См. его основополагающие труды: *Виноградов В. В.* 1) Язык Пушкина. М.; Л., 1935; 2) Стиль Пушкина. М., 1941; 3) А. С. Пушкин — основоположник русского

и представление о последовательной смене литературных направлений. В самом общем смысле эта концепция гласит, что Пушкин стал основоположником русского литературного языка, продолжив по линии демократизации, а затем и завершив начатую Карамзиным языковую реформу. С узко лингвистической точки зрения этот тезис, также указывающий на последовательность и преемственность литературного развития, вероятно, вполне справедлив. Быть может, идущая в данном направлении общая тенденция, охватывающая 1800–1830-е гг., наиболее очевидна в области прозы и синтаксиса. Карамзин, назвав Ломоносова «первым образователем нашего языка» и дав высочайшую оценку его одам, писал, что его проза «вообще не может служить для нас образцом; длинные периоды его утомительны, расположение слов не всегда сообразно с течением мыслей, не всегда приятно для слуха».⁴ Сам Карамзин пошел по пути сокращения предложений; то, что он называл «сообразностью с течением мысли», современные лингвисты определяют как соблюдение принципа проективности,⁵ а В. В. Виноградов описывал как принцип последовательного логического развертывания фразы.⁶ Реформируя язык прозы в этом направлении, Карамзин ориентировался на нормы

литературного языка // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1949. Т. 8, вып. 3. С. 187—215.

⁴ *Карамзин Н. М.* Пантеон российских авторов // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 110—111.

⁵ «Проективность состоит в том, что стрелки дерева зависимостей не пересекаются, т. е. внутри словосочетания не вклиниваются слова или группы слов, не зависящие от членов данного словосочетания» (*Живов В. М.* История языка русской письменности. М., 2017. Т. 1. С. 470; там же приведены примеры соблюдения принципа проективности («Принеси мне французскую книгу») и его несоблюдения (Французскую принеси мне книгу)). Об отличии карамзинского синтаксиса от ломоносовского под этим углом зрения см.: Там же. Т. 2. С. 1098—1099, 1102.

⁶ Этот принцип требует, чтобы подлежащее стояло впереди сказуемого, прилагательное – перед существительным, приложения – после главных понятий, определяемое слово перед определяющими, в сложном предложении слова и члены управляющие возле управляемых и т. д. (см.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2-е. М., 1938. С. 169).

европейских языков, прежде всего – французского,⁷ и тот же вектор развития был подхвачен в пушкинской прозе.⁸

Заметим, что речь не случайно идет о прозе: поэзия Пушкина описанную тенденцию не подтверждает. Так, например, инверсии, нарушающие последовательное логическое развертывание фразы,⁹ настолько органичны для поэтического языка Пушкина (и других поэтов эпохи), что даже современным читателем не ощущаются как затрудненность движения текста, поскольку она с избытком компенсирована ритмической организацией стихотворной речи.¹⁰

Не вдаваясь пока в дальнейшие подробности, подчеркнем, что и этот традиционный взгляд на события интересующей нас эпохи должен быть существенно скорректирован. Трансформация литературного языка тогда действительно происходила и действительно затрагивала характер социальных коммуникаций, но осуществлялась она, как кажется, в совсем ином направлении. Попытка описать, в каком именно, составляет вторую задачу данной главы.

Социальный аспект модернизации литературного поля в большой мере определяется тем, какая «пассионарная» группа ее осуществляет. Конец XVIII-го и первые десятилетия XIX в. во всей Европе были ознаменованы появлением таких групп. Россия не была исключением. Но в истории нашей литературы существование аналогичного по своему значению сообщества, связанного не формальным объединением, а вполне определенными культурно-социальными приоритетами, не совпадающими с тем или

⁷ Этот факт к настоящему времени можно считать общепризнанным, хотя в самом конце XIX в. Я. К. Грот писал, что упрощение синтаксиса «совершилось в сочинениях Карамзина вовсе не в силу подражания французскому или английскому языку, а в силу потребности русского ума и вкуса» (*Грот Я. К.* Филологические разыскания. Изд. 4-е, доп. СПб., 1899. С. 77). Опровержение подобной точки зрения см.: *Живов В. М.* История языка русской письменности. Т. 2. С. 1097—1100.

⁸ См., например: Там же. С. 1118—1126. Здесь, в частности, сказано: «Никакой новой синтаксической установки у Пушкина нет, он не реформирует, а создает образцы ясной и легкой прозы» (Там же. С. 1125).

⁹ «Роняет лес багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле...» (*Пушкин А.* С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2019. Т. 3, кн. 1. С. 74).

¹⁰ Исключения составляют случаи намеренной архаизации поэтического языка.

иным литературным направлением, остается не эксплицированным фактом.¹¹ Впрочем, так или иначе этого факта касаются все, кто пишут о Золотом веке. Проблема заключается в том, что сообщество, о котором идет речь, не имеет ни самоназвания, ни адекватного историко-литературного определения. Его называют то пушкинским кругом, то кругом арзамасцев, но оба определения неточны: «Арзамас» был лишь кратким эпизодом творческой жизни его участников, а их общий круг начал формироваться, когда Пушкин был еще совсем ребенком. Определить роль этого сообщества в той трансформации литературного поля, благодаря которой Золотой век стал переходной эпохой, одновременно создавшей собственный литературный канон, – третья задача этой главы.

Две последние задачи внутренне самым тесным образом связаны и будут рассмотрены в рамках одного раздела. Но прежде, чем приступить к их решению, необходимо рассмотреть ту проблему, которая обозначена первой – проблему литературных направлений эпохи Золотого века.

1.

Традиционный взгляд на картину литературных направлений первой половины XIX в. с предельной ясностью выражен в редакционном предисловии к одному из томов

¹¹ В предисловии к знаменитой книге Бенедикта Андерсона С. П. Баньковская поясняет различия между европейским и русским пониманием терминов «общество» и «сообщество»: «В европейских языках, на которых создавалась социологическая терминология», слово «общество» «производят не от “общего”, но от “общения”, имеющего преимущественно характер (делового) партнерства, равноправного сотрудничества независимых индивидов, а не той глубокой, интимной, чуть ли не органической связи, о которой напоминает нам русское слово “община”. “Сообщество” — другое дело. Это именно общность, основанная на общем, а не на общении. И “воображаемое сообщество” — это не представляемая возможность общения, но представляемое общее, нечто более интенсивное, чем любого рода “общество”, нечто более глубоко укорененное, нежели исторически во многом случайные границы “нации-государства”» (*Баньковская С. П. Воображаемые сообщества как социологический феномен // Андерсон Б. Воображаемые сообщества. С. 7*). Как будет показано ниже, для описания сообщества, определившего литературный облик русского Золотого века, актуальны все оттенки значения, выделяемые социологами: «общее» здесь было обеспечено фактом общения, в ходе которого формировался общий поэтический язык.

четырёхтомной «Истории русской литературы», вышедшей в 1980-х гг.: «Настоящий том посвящен русской литературе первой половины XIX в. (1800—1855). Заглавие тома “От сентиментализма к романтизму и реализму” отвечает методологии и историко-литературной концепции его авторов. Следуя традиционному для нашей науки принципу рассмотрения литературного процесса как смены и борьбы литературных направлений, авторский коллектив полагал своей задачей по возможности восполнить те пробелы и устранить те неясности, которые еще существуют в освещении этого центрального вопроса. Построение тома определяется предложенной в нем периодизацией литературного процесса первой половины XIX в. В нем выделяются два основных периода. Первый характеризуется движением от сентиментализма к романтизму; второй — от романтизма к реализму. <...> Литературные явления рассматриваются в томе в основном под одним, но двуединым углом зрения — в аспекте их генезиса, с одной стороны, и возникающих в них новых перспектив — с другой».¹²

Эта методологически четкая картина предполагает жесткую дифференциацию художественных направлений, которые поочередно доминируют в культуре или, по крайней мере, сосуществуют как отграниченные друг от друга области творческой практики. Между тем Золотой век русской литературы – это время, когда эстетические принципы классицизма, сентиментализма и романтизма были настолько тесно сплетены, что говорить о доминирующей роли какого-либо из них едва ли возможно. Тенденции одного направления передавались другому, то трансформируясь, то сохраняя свою основу (зачастую в рамках творчества одного и того же писателя); размежеванию эстетических позиций сопутствовала их интеграция; наследование традициям новой русской литературы сопровождалось освоением европейского материала разных эпох. Неоднородность единого литературного поля придавала ему мощный заряд динамики, порождая продуктивное взаимодействие, которое стало одним из условий интенсивности осуществлявшегося в тот период развития русской словесности и определило его переходный характер.

Разговор о литературных направлениях русского Золотого века затруднителен еще и потому, что само их четкое различие возможно только при ретроспективном взгляде на эпоху. Размежевание «классиков» и «романтиков» со всей определенностью оформилось лишь к первой половине 1820-х гг., термин «сентиментализм» появился,

¹² История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2 / Ред. Е. Н. Купреянова. С. 5.

когда эпоха расцвета этого направления уже миновала.¹³ Ретроспекция, однако, имеет и свои преимущества, позволяя различать то, что не было дифференцированным для современников. Не будем поэтому отказываться от разграничения эстетических принципов разных литературных направлений, но постараемся описать их в соответствии с той спецификой, которую они получили в эпоху Золотого века.

Широко понимаемый классицизм не только не остался в прошлом, его эстетика не только определила характер всей литературной деятельности первой трети XIX в., – можно сказать, отказ от этой эстетики стал одним из маркеров конца Золотого века.

Писателей, которых было бы правильно назвать собственно классицистами, мы в это время почти не найдем, но прививка классицизма была получена едва ли не всеми, поскольку его эстетика была важнейшей составляющей литературного образования. Русские авторы первой трети XIX в. были прекрасно знакомы с европейским классицизмом в нескольких его исторических вариантах: это французский классицизм XVII в., оформивший свои эстетические постулаты в «Поэтическом искусстве» Буало, европейский просветительский классицизм (и шире – просветительский рационализм) и, наконец, так называемый неоклассицизм, получивший индивидуальный оттенок прежде всего благодаря эстетическим построениям И. И. Винкельмана. Такое наследие многое определяло в литературном сознании.

Буало, знаменитый трактат которого Пушкин называл Кораном, покорившим французскую словесность,¹⁴ оставался не менее значимым авторитетом и для русских авторов первой трети XIX в. Однако его взгляды уже воспринимались сквозь призму более поздних трудов по эстетике, разработанных просветительской культурой.

Европейский XVIII век был эпохой великих классификаций. «Разделяй и нарекай» («*divisio et denominatio*») — этот принцип Линнея реализовался и в эстетике. *Выделенная* А. Г. Баумгартеном из общей зоны философии как независимая от логики, этики и

¹³ Еще полвека тому назад П. Н. Берков, характеризуя изучение литературы конца XVIII – начала XIX вв., писал: «...наши литературоведы вот уже почти 100 лет тратят силы и время на установление того, к какому “изму” следует отнести того или иного деятеля литературы той эпохи, когда никакого представления о литературных направлениях у тогдашних авторов, критиков и читателей не было» (*Берков П. Н. Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII—начала XIX века // XVIII век. Л., 1969. Сб. 8. С. 6.*)

¹⁴ *Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 38.*

религии рациональная наука о чувственном познании, эстетика, в свою очередь, предполагала различение таких аспектов как наука и искусство, то есть теория и практика. Теория требовала дифференциации и определения опорных понятий, практика – знания вытекающих из этого правил. Необходимость соблюдения правил не сводилась к жесткой нормативности – Баумгартен подчеркивал, что вдохновение придает произведению неподражаемые черты, Кант видел в гении создателя того нового, что лишь благодаря ему становится нормой и образцом. В Германии были такие, как Готшед, апологеты прямого следования традициям французского классицизма, однако так или иначе восходящая к Баумгартену немецкая эстетика этого пафоса не разделяла, поскольку ставила свои собственные задачи, прежде всего связанные с выявлением впервые получавших самостоятельное значение эстетических категорий и выяснением их содержательного наполнения. К их числу, в частности, относились память и воображение, красота и совершенство, воспроизведение и преобразование, вдохновение и экстаз, вымысел и его мотивировка; различению подлежали фикции исторические и поэтические, истина эстетическая и логическая, предмет изображения и изображение предмета; самостоятельные задачи ставились перед риторикой, поэтикой и критикой; определялись средства, необходимые для достижения совершенства произведения (согласие между мыслями, их порядком и выражением); классифицировались свойства и элементы содержания произведения (богатство, величие, истинность, ясность, убедительность), в свою очередь подвергавшиеся классификации (абсолютное или относительное величие, моральное величие: отрицательное или положительное) и т. д.¹⁵ На этом фоне обсуждение уместности каждого из трех стилей («простого», «среднего» и «высокого») входило в общее множество проблем и понятий, подлежащих различению внутри эстетической сферы.

В Германии 1770—1780-х гг. эстетика постепенно входила в круг общеобразовательных предметов, в университетах ее вводили в область преподавания, возник спрос на соответствующие учебные книги и пособия. Они стали появляться в виде энциклопедий, как «Всеобщая теория изящных искусств» И. Г. Зульцера,¹⁶ или учебно-справочных пособий, как «Теория изящных искусств и наук» Й. А. Эберхарда¹⁷ или

¹⁵ См.: *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.

¹⁶ *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1771—1774. 2 Bde. Книга трижды переиздавалась после смерти автора.

¹⁷ *Eberhard J. A.* Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Berlin, 1783. К 1790 г. книга выдержала три издания. В 1803—1805 гг. вышел четырехтомный труд Эберхарда

«Очерки теории и литературы изящных искусств» И. И. Эшенбурга.¹⁸ Эберхард вслед за Баумгартеном выделил в своей книге разделы теории (с определением основных понятий) и практической эстетики (об отдельных видах поэтического творчества). Учебник Эшенбурга включал три основных раздела: в первом давалось общее представление об эстетике и ее основных понятиях, второй был посвящен поэтике (в нем после введения характеризовались виды эпической и драматической поэзии¹⁹), третий – риторике (здесь речь шла об искусстве писать разные прозаические тексты – от писем до романов).

Этого рода литература оказалась востребованной в России 1810-х гг. и для преподавания, и для составления отечественных учебных пособий по эстетике, поэтике и риторике.

Образцы классификаторской активности в области литературы давали, конечно, не только немцы. XVIII в. – эпоха расцвета энциклопедического творчества. И если первые фундаментальные энциклопедии были, как правило, словарями наук и искусств, то в конце XVIII и начале XIX в. обычным явлением стала энциклопедическая разработка более частных областей. Примерами могут служить «Основы литературы» («*Eléments de littérature*», 1787) Ж.-Ф. Мармонтеля²⁰ или такие многотомные издания как «*Petite encyclopédie poétique, ou Choix de poésies dans tous les genres / Par une Société de gens de lettres*» (Paris, 1804—1806) или «*Nouvelle encyclopédie poétique, ou Recueil complet de chef-*

с выразительным заглавием: «Справочник по эстетике для образованных читателей всех сословий» («*Handbuch der Aestetik für gebildete Leser allen Ständen*»); он переиздавался в 1807—1820 гг.

¹⁸ *Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften.* Berlin; Stettin, 1783.

¹⁹ К эпическим видам были отнесены басня, буколическая поэзия, эпиграмма, мадригал, рондо, сонет, триолет, сатира, дидактическая поэзия, эпистола, элегия, лирическая поэзия (героическая и философская ода, гимн, дифирамб, песня, романс), эпод. К драматическим видам – героида, кантата, драма (комедия, трагедия, опера).

²⁰ В книгу собраны статьи, написанные для «Энциклопедии...» Д. Дидро и Ж. Л. Д'Аламбера. Показательно, что в восемнадцатитомном издании Мармонтеля, имевшемся в библиотеке Пушкина (*Oeuvres complètes de Marmontel.* Paris, 1818—1819), страницы разрезаны только в шести томах, четыре из которых занимают «Основы литературы» (т. 12—15) (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина: Библиографическое описание. СПб., 1910. С. 282. № 1136 (Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 9—10; Отд. отт.).

d'oeuvres de Poésie sur tous les sujets possibles... / Par A. Toussaint de Gaigne» (Paris, 1778—1781).

В России одним из влиятельных популяризаторов описанной системы взглядов был А. Ф. Мерзляков, преподававший в Московском университете и составлявший для воспитанников университета и Университетского благородного пансиона учебные пособия по эстетике и риторике.²¹ Его собственные литературные воззрения никак не укладывались в рамки эстетики классицизма, но в преподавательской деятельности он считал нужным этих рамок держаться. Необходимость правил, которым должны соответствовать сочинения твердо разграниченных родов и жанров, не вызывала у него сомнения²² — так же, как убежденность в дидактическом назначении литературы. За годы преподавания Мерзлякова через Московский университет и Благородный пансион прошли А. С. Грибоедов, М. В. Милонов, В. Ф. Раевский, Н. Ф. Грамматин, А. А. Перовский (Антоний Погорельский), А. Ф. Вельтман, М. А. Дмитриев, В. Г. Тепляков, В. Ф. Одоевский, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, Д. П. Ознобишин, А. И. Полежаев, Д. В.

²¹ Мерзляковым были подготовлены «Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических» (М., 1809; три следующих издания вышли в 1817, 1821 и 1828 гг.); «Краткое начертание теории изящной словесности» (М., 1822, ч. 1—2), «Конспект лекций российского красноречия и поэзии» (М., 1827), «Краткое руководство к эстетике. Перевод из Эшенбурга» (М., 1829).

²² Ср. характерное для него заявление о том, что словесность «заключает сочинения разных родов, составленных по свойственным каждому из них правилам, относительно к предметам, характерам, намерению автора, месту, времени, читателям» (*Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды Общества любителей российской словесности. 1812. Ч. 1. С. 75*). По замечанию П. Н. Сакулина, хотя в «Кратком начертании теории изящной словесности» Мерзляков и оговаривается, что произведение искусства не должно строго следовать правилам, тем не менее знание таких правил он считает необходимым (см.: *Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь Одоевский. М., 1913. Т. 1, ч. 1. С. 53*). Показательно, однако, что для изложения этих правил в качестве образца он избрал, в частности, труды Эшенбурга, сохранившего ряд традиционных представлений французского классицизма, но во многом уже отступившего от них. Для Мерзлякова важна была, например, расходящаяся с классицистической эстетикой Ш. Баттё и восходящая к Баумгартену идея о подражании не природе как таковой, но ее творческому принципу (см.: *Мерзляков А. Ф. О талантах стихотворца // Вестник Европы. 1812. № 19—20. С. 219—220*).

Веневитинов. Бывший студент Мерзлякова А. Д. Боровков, окончивший курс в 1807 г., частным образом в 1810—1811 гг. готовил к поступлению в Лицей Дельвига, а сам Мерзляков в 1828—1830 гг. давал частные уроки Лермонтову.²³

В 1805—1806 гг. положения поэтики Эшенбурга переводил и конспектировал Жуковский,²⁴ соотнося их с эстетическими принципами таких представителей просветительского классицизма как Ж. Ф. Мармонтель, или Ж. Ф. Лагарп, автор многотомного курса по истории и теории литературы «Лицей, или Курс древней и новой литературы».²⁵ Продолжением этой работы в 1805—1811 гг. стал «(Конспект по истории литературы и критики)», в котором переводы и выписки из Лагарпа, Мармонтеля, Зульцера, Вольтера, Баттё сопровождалась размышлениями и замечаниями самого Жуковского. По поводу его критических статей, печатавшихся в 1808—1809 гг. в «Вестнике Европы», С. П. Шевырев писал: «В те самые годы, как он открывал новую сферу для русской поэзии, — действуя как журналист, в критиках своих он обнаруживал основания теории французов и являлся учеником Лагарпа».²⁶

Не следует забывать, что труд Лагарпа был настольной книгой в Царскомесельском Лицее, где учились Пушкин, Дельвиг, Кюхельбекер. Пушкин и в более поздние годы пользовался самыми разнообразными сведениями о европейской литературе, почерпнутыми из Лагарпа. Профессор П. Е. Георгиевский, преподававший лицеистам

²³ Вероятно, не без влияния Мерзлякова один из его учеников, Г. В. Сокольский, выпустил в 1816 г. учебник «Правила стихотворства, почерпнутые из теории Эшенбурга», а при вступлении в Общество любителей российской словесности произнес «Речь о пользе правил словесности» (см.: Труды Общества любителей российской словесности. 1817. Ч. 8. С. 69—74), в которой, вслед за Мерзляковым и немецкими эстетиками, указывал на необходимость правил, отмечая в то же время, что сами по себе они еще не гарантируют успеха.

²⁴ См.: Жуковский В. А. (На что делать примечания к Эшенбурговой теории) // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2012. Т. 12. С. 14—25; см. также: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. 2. С. 249—250, 273—298.

²⁵ Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne. Par J. F. Laharpe. 16 tomes en 19 vols. Paris, 1799—1805. О чтении и конспектировании «Лицея» Жуковским см.: Лебедева О. Б. Место «Лицея» Лагарпа в эстетическом образовании В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1984. Ч. 2. С. 75—96.

²⁶ Москвитянин. 1853. Т. 1. № 2. Отд. I. С. 111.

русскую и латинскую словесность в 1815—1828 гг., испытал влияние работ Эшенбурга.²⁷ Другой лицейский преподаватель Пушкина, Н. Ф. Кошанский, выпустил двухтомную «Ручную книгу древней классической словесности <...>, собранную Эшенбургом, умноженную Крамером и дополненную Н. Кошанским» (СПб., 1816—1817). О характере его преподавания позволяют судить изданная им в 1829 г. «Общая риторика»²⁸ и «Частная риторика», увидевшая свет уже после смерти автора, в 1832 г. Последний труд, в котором дается классификация родов и видов прозаической словесности, особенно близок к Эшенбургу: к родам прозы отнесены письма, «разговоры» («философские», «драматические», «разговоры в царстве мертвых»), разного рода «повествования», включая повести, романы, историю, «ораторство» и ученые сочинения. Эшенбург оставался авторитетом и в 1820-е гг.

И с той же системой взглядовзнакомился на школьной скамье Гоголь в пору его учения в Нежинском лицее. Согласно плану преподавания, принятому в 1823 г. директором лицея И. С. Орлаем, образцовыми авторами в курсе словесности и эстетики были античные классики (Гомер, Гораций, Вергилий, Овидий), авторы эпических поэм (Камозэнс, Тассо, Мильтон), Петрарка как лирик, теоретики европейского классицизма (Буало, Поуп) и великие русские вторы XVIII в. (Ломоносов, Сумароков, Херасков, Державин). Классицистических убеждений придерживался и преподававший Гоголю российскую словесность профессор П. И. Никольский.²⁹

Пособия, следовавшие европейским образцам XVIII в., продолжали выходить в России в 1820-е гг. В предисловии к «Учебной книге российской словесности» (1819—1822) Н. И. Греч признавался, что изложенные в ней «Правила риторики и пиитики почерпнуты из Эшенбурга, Гейнзиуса и Рейнбека».³⁰ В том же ряду следует назвать

²⁷ См.: Мейлах Б. С. Лицейские лекции : (По записям А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. Т. 1 (80). С. 90.

²⁸ Второе, переработанное издание вышло в 1830 г., по его тексту печатались следующие восемь изданий, выходившие до 1849 г.

²⁹ См.: Супронюк О. К. Литературная среда раннего Гоголя. Киев, 2009. С. 28—38.

³⁰ Греч Н. И. Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности. СПб., 1819. Ч. 1. С. II. Составленное Гречем пособие в наибольшей мере ориентировано на шеститомный учебник О.-Ф. Т. Гейнзиуса «Тевт, или Теоретико-практический учебник всего немецкого языкознания» «Teut, oder theoretisch-praktisches Lehrbuch der deutschen Sprachwissenschaft»

«Словарь древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопова, над которым автор работал с 1806 г. Три тома этого издания представляют собой энциклопедию понятий и правил поэтики, составленную приверженцем нормативного сознания.

Русские пособия такого рода чаще всего оказывались архаичными уже к моменту своего выхода, тем не менее, они несомненно заслуживают внимания. Классификации и определения понятий служили в них непререкаемыми принципами, которые прививали учащимся аналитическую четкость и систематичность эстетического мышления, а сама эстетика оставалась необходимой для художественного творчества областью рационального постижения, обращенного на чувственное познание.

Принципы нормативной эстетики не были достоянием одной лишь учебной литературы. Не только в 1800—1810-е гг., но и в следующие десятилетия они поддерживались целым рядом журналов и авторитетных критиков, направлявших читательское восприятие. По правилам этой эстетики А. Ф. Воейков разбирал «Руслана и Людмилу», М. П. Погодин – «Кавказского пленника», М. А. Дмитриев – «Евгения Онегина», В. Т. Плаксин – «Бориса Годунова».³¹ Все перечисленные произведения были беспрецедентны по своей поэтике, но, чтобы оценить и понять их, критикам требовалась

(1807—1812), построенный на последовательном движении от фонетики, морфологии, синтаксиса к правилам стихосложения, затем (в т. 3) к вопросам риторики и поэтики, за рассмотрением которых следует история немецкой литературы (т. 4); два заключительных тома имеют преимущественно учебно-прагматическое назначение. Написанные Гречем во второй половине 1820-х гг. работы по грамматике («Практическая русская грамматика» (1827), «Начальные правила русской грамматики» (1828), «Пространная русская грамматика» (1827)) в некотором роде дополняют, по образцу «Тевта», «Учебную книгу».

³¹ См.: [Воейков А. Ф.] Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочинение Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. СПб., 2001. С. 36—69 (впервые: Сын отечества. 1820. Ч. 64, № 34—37; подпись: В); [Погодин М. П.] О «Кавказском пленнике» // Там же. С. 131—142 (впервые: Вестник Европы. 1823. Ч. 127, № 1) [Дмитриев М. А.] «Евгений Онегин». Роман в стихах. Соч. Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике: 1828—1830. СПб., 2001. С. 47—55 (впервые: Атеней. 1828. Ч. 1, № 4; подпись: В); Плаксин В. Т. Замечания на сочинение А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Пушкин в прижизненной критике: 1831—1833. СПб., 2003. С. 92—114 (впервые: Сын отечества и Северный архив. 1831. Т. 20, № 24—26; Т. 21, № 27—28).

опора на какие-то ясные для них критерии, хотя само по себе это не всегда предопределяло итоговую оценку.

Не следует думать, что приверженность классицизму была уделом тех, кто не понимал или боялся литературной новизны. Едва ли не общей чертой литературного сознания эпохи был рационализм, унаследованный от эстетики классицизма, хотя и несколько изменивший свою природу.

Классическое требование подражания природе и строгая регламентированность эстетического мышления были тесно связаны между собой, и эта связь носила принципиальный характер. В ее основе лежало убеждение в том, что устроенность бытия по своей внутренней природе разумна, и задача художественного сознания – в том, чтобы извлечь наружу эти разумные основания, облечь их в слово, предъявить их. В этом был большой оптимизм, большое доверие и миру, и человеку, и слову. Если разумный порядок априорно существует в мире, он заведомо достижим. Между миром и сознанием не лежит непроходимой пропасти, поскольку основания разума – общие для них обоих. И так же нет этой пропасти между словом и миром, поскольку слово – представитель разума. Поэтому в эстетике классицизма и просвещения не остается областей, принципиально недоступных для слова. Словом может быть выражено все. Герой классицистической трагедии весь, без остатка предъявляется в своих монологах. Мы не должны угадывать причины его душевных движений или поступков, как это происходит в позднейшей драме. Он весь перед нами как на ладони. А то в мире, что не названо, не предъявлено в слове, не схвачено сознанием, того в некотором роде и не существует – во всяком случае, не существует как актуальной области бытия. Мир и сознание как будто бы вложены друг в друга, охотно друг другу откликаются, и то, что откликнулось сознанию, может быть выражено в слове.

Возможно, самым ярким отступлением от этих принципов в русской культуре стал сформулированный Жуковским и не случайно получивший хрестоматийную известность вопрос: «Невыразимое подвластно ль выраженью?..».³² Этот вопрос переворачивал рационалистическую картину мира, однако, не отменял ее – он раскалывал ее надвое. Он указывал на область, принципиально недоступную языку и сознанию, а смысл вопроса заключался в том, могут ли язык и сознание перекинуть мосты в эту недостижимую для них сферу. Вопрос не случайно был сформулирован в откровенно парадоксальной форме, и такую же форму имела финальная строка стихотворения: «И лишь молчание понятно

³² Жуковский В. А. Невыразимое // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2000. Т. 2. С. 129.

говорит»³³ (парадокс заключался и в том, что строка подводила итог поэтической речи). Можно сказать, что здесь было заявлено своего рода двоеверие: вера в существование области невыразимого сочеталась со все-таки хранимой верой в возможности языка и сознания.

Рационалистическое, нормативное, регламентирующее сознание эпохи Золотого века отличалось от классицистического тем, что то и дело стало обращаться к явлениям, не содержащим в себе тех же качеств, а иногда обладавшим качествами прямо противоположными. Но сам по себе рационализм продолжал оставаться одним из важнейших способов авторского самоопределения в мире, авторского сознания и самосознания. Возникавшая вследствие этого двойственность заметна в кругу самых разных литературных явлений – прежде всего тех, которые были ориентированы на постклассицистические открытия, такие как интерес к иррациональному и фантастическому или развитое сентиментальной литературой внимание к частному.

Мнее всего рациональному ранжиру поддавалось все индивидуальное, конкретное; между тем именно оно постепенно повышалось в цене. Так, например, идея национальной самобытности предполагала обращение именно к тому, что не соответствует всеобщему. Неважно, частная ли это жизнь отдельного человека или же историческая жизнь целого народа. Второй случай, казалось бы, даже еще более убедительно свидетельствовал о том, что мир не подчиняется всеобщим рациональным законам. Но как реализовывалась эта идея в России? Она стала, например, одной из любимых идей гражданской и декабристской поэзии. Однако именно для этой поэзии характерно утверждение идеальной нормы гражданской морали, противопоставлявшей разум – страсти, долг – склонности, служение – личным интересам. Возникла двойственность установок, ярким примером которой могут служить «Думы» К. Ф. Рылеева, замысленные как то, что теперь называют «национальным проектом» – они должны были воплотить пантеон русских исторических деятелей, запечатлеть их лица в памяти поколений. Предпосланные каждой думе сухие исторические справки (по большей части составленные П. Н. Строевым), удостоверяли в правдивости сюжетов. Но кроме того, эти прозаические примечания, дающие бесстрастно отобранный перечень фактов, составляли едва ли предусмотренный контраст с поэтическими текстами. В примечаниях представали разрозненные пестрые события – в стихах доминировал один и тот же, действительный для любой эпохи жесткий нравственный норматив, разделявший тех, кто споспешествовал благу родины, и тех, кто потакал собственным страстям. Эта духовная норма и должна была представлять русский

³³ Там же. С. 130.

национальный характер, его идеальную правду, обретаемую поэтом вполне независимо от правды эмпирической.³⁴

Классицизм питался представлением о человеке как таковом (а не о том или ином конкретном человеке), заведомо построенном как некий идеальный конструкт, который полагался тождественным реальному. Такое представление мы и находим у Рылеева, хотя оно было уже отчасти разрушено сентиментализмом, проявившим интерес к конкретным переживаниям частного человека.

Если в эстетике декабристов рационализм сталкивался прежде всего с идеей национальной самобытности (и в общем-то побеждал ее), то в других случаях его принципы могли встречать иные, то более, то менее мощные формы сопротивления. У Грибоедова рационализм представал в столкновении с реальностью общественных нравов, у многих прозаиков – с любовью к независимому от него бытописанию, у Крылова – с идущим от житейского опыта здравым смыслом и т. д.

Случай Крылова, описанный М. Я. Гординым,³⁵ пожалуй, представляет в этом контексте особенный интерес: духовная биография баснописца предстает как выразительная история «двоеверия». Крылов начинал как писатель радикально просветительских убеждений, свою задачу он полагал в пробуждении разума соотечественников и этой цели подчинял сатирические и комедийные произведения в драматическом и публицистическом жанрах. В 1790-х гг. ему пришлось пережить крушение просветительских надежд на исправление нравов – и он остался при двух убеждениях. Первое заключалось в том, что всю жизнь он по-прежнему считал справедливыми просветительские нормы и критерии. Второе – в том, что в жизни эти нормы и критерии не действуют и привиты быть не могут. Мировоззрение Крылова дает самый яркий пример расхождения представлений о мире с одной стороны и представлений о нормах сознания – с другой. Выход из этого несводимого противоречия был найден в той сфере, где жизненная практика и трезвое сознание могли сойтись: в сфере здравого смысла или, по выражению Белинского, в сфере «практического смысла», который и торжествует в басенном творчестве Крылова. При этом, как замечает М. А. Гордин, «между Крыловым – автором и Крыловым – наивным рассказчиком басен сохраняется постоянная и ясно ощутимая интеллектуальная дистанция, благодаря которой

³⁴ См.: *Маркович В. М.* Русская литература Золотого века: Лекции. СПб., 2019. С. 93—97.

³⁵ См.: *Гордин М. А.* Крылов // Русские писатели: 1800—1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 177—183.

басни Крылова, несмотря на свою подчеркнута дидактическую форму, получают вид иронического, насмешливого поучения».³⁶ Таким образом, с переходом к басенному творчеству Крылов отказывается от просветительского рационализма как основы художественного произведения, но заменяет принципы разума принципами рассудка, того прагматического рационализма, который, хотя и не стоит уже на просветительских позициях, все равно остается рационализмом, пускай и другого толка. В баснях Крылова мы видим картину, характерную для творческого сознания Золотого века: законы разума в бытии не заложены, однако художественное освоение бытия требует того или иного рационалистического подхода.

Самое, может быть, яркое и самое слабо исследованное проявление классической эстетики в литературной культуре Золотого века – жанровое мышление поэтов той эпохи, характерное для них не только при работе с большими формами, такими, как поэма или трагедия, но и в лирическом творчестве. На этом необходимо остановиться подробнее.

Представление о последовательном развитии русской литературы от классицизма к реализму – несомненно, главная причина того, что история жанров (прежде всего лирических жанров) эпохи Золотого века до сих пор остается недостаточно изученной областью. Предполагалось, что жанровое мышление – исключительная особенность классицизма, оставленного за порогом XIX столетия, в то время как реализм, решительно чуждый этой нормативной схоластике, заявляет себя чуть ли не в 1820-е гг. Как уже говорилось, подобный взгляд устарел настолько, что не нуждается в полемическом опровержении, но белые пятна, оставшиеся в результате следования ему, должны быть заполнены. Проблема жанров – одно из таких белых пятен.

Эта проблема была снята с повестки дня уже в 1930-е гг. Так, С. М. Бонди уверенно заявлял о том, что поэзия эпохи романтизма создавалась вне определенных жанровых установок.³⁷ В. В. Виноградов перенес акцент с жанрового мышления на стилевое; рассматривая наследие классицизма как «тормоз в развитии реализма», он писал:

³⁶ Там же. С. 181.

³⁷ «“Романтическая” поэзия, по мысли Пушкина, должна была сломать эту установку на определенные жанры, ее произведения должны восприниматься вне этой апперцепции, ее формы не заданы заранее, а возникают из самого индивидуального содержания» (Бонди С. М. Историко-литературные опыты Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 425).

«Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями».³⁸ Более обобщенное выражение тот же тезис получил в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике»: «С началом XIX века поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой *устойчивых стилей*».³⁹ Влиятельность Гинзбург на долгое время превратила это утверждение в постулат.

Представление о внежанровом характере лирики Золотого века (во всяком случае, лирики 1820—1830-х гг.), продержавшись почти столетие, и поныне определяет взгляд на поэтическую культуру эпохи. Определяет – и искажает.

Прежде чем приступить к обсуждению проблем жанрового сознания, необходимо внести одно терминологическое уточнение, связанное с тем, что само понятие «жанр» (от франц. *genre*) является анахронизмом применительно к пушкинской эпохе.⁴⁰ Этого понятия нет ни у Аристотеля, ни в «Поэтическом искусстве» Буало, ни в литературной энциклопедии («*Elements de littérature*») Мармонтеля.⁴¹ Впрочем, оно встречается, например, у Баттё, и именно в качестве заглавия раздела, посвященного классификации и характеристикам жанров, понимаемых в современном смысле слова.⁴² Можно, однако, заметить, что как синонимичное слову «genre» Баттё использует слово «espèce»

³⁸ *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 483, 484. Глава, в которой развивается это положение, имеет выразительное название: «Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина».

³⁹ *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Изд. 2-е, доп. Л., 1974. С. 24.

⁴⁰ См.: *Васильев А. З.* Из истории категории «жанр» // Проблемы исторической поэтики. 1990. Вып. 1. С. 16.

⁴¹ При этом Буало описывает эклогу, элегию, оду, сонет, эпиграмму, балладу, рондо, мадригал, сатиру, водевиль (куплеты), трагедию, эпопею и комедию, а Мармонтель включает в свою энциклопедию статьи, посвященные эклоге, элегии, эпиграмме, эпифафии, посланию, басне, гимну, идиллии и т. п.

⁴² Речь идет о второй части его четырехтомного «Курса изящной словесности», озаглавленной: «*La seconde partie, ou on développe la Nature et les règles des différents genres de Poésie, tirées du principe de l'Imitation de la belle Nature*» (*Batteux Ch. Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature.* Paris, 1753. Т. 1. Р. 211). В этой части, занимающей два с половиной тома, даны последовательные характеристики аполога, пасторальной поэзии, эпопеи, поэзии драматической (трагедии и комедии), лирической (оды, псалмы, элегии), дидактической и, наконец, сатиры.

(«виды»),⁴³ а к прозаическим «жанрам» («les genres en prose»⁴⁴) относит красноречие, рассказ (который определяет как точную передачу происхождения⁴⁵), эпистолярное искусство и перевод. Надо полагать, что на рубеже XVIII и XIX вв. слово «genre» еще не имело для французских литераторов терминологического смысла, и означало «род», «вид», «разновидность».⁴⁶ Слова «жанр» нет в «Эпистоле о стихотворстве» Сумарокова,⁴⁷ его нет в обоих первых изданиях «Словаря Академии Российской», в «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова, отсутствует это слово и в словаре языка Пушкина.⁴⁸ И все же отказ от термина, получившего в позднейшей литературоведческой традиции достаточную определенность,⁴⁹ не кажется продуктивным, поскольку современное

⁴³ К «видам поэзии» («les espèces de poésies») Баттё относит те же трагедию, комедию, пастораль (см.: Idid. Т. 2. Р. 10—12).

⁴⁴ Idid. Т. 4. Р. 1.

⁴⁵ Ibid. Т. 4. Р. 229.

⁴⁶ Подзаголовок издания «Petite encyclopédie poétique, ou Choix de poésies dans tous les genres» (1804) соблазнительно было бы перевести как «Избранная поэзия всех жанров», но с исторической точки зрения более точный перевод – «Избранная поэзия всех видов» (эквивалентом в данном случае может служить немецкое «Dichtungsarten» — виды поэтического творчества; ср. названия разделов поэтики в книге И. И. Эшенбурга «Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften»: «Epische Dichtungsarten»; «Dramatische Dichtungsarten»). Вопрос этот, впрочем, требует дополнительного изучения.

⁴⁷ Показательно отсутствие этого слова в академическом «Словаре русского языка XVIII века» (СПб., 1992. Вып. 7).

⁴⁸ Его все еще нет и в статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), хотя в комментариях к ней и говорится о разработке критиком «исторической теории жанров» (см.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 784; примеч. Г. М. Фридлиндера*). Показательно, что цитируя в 1845 г. знаменитый афоризм Вольтера «Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux», Белинский переводит его как ««Все роды хороши, кроме скучного» (*Белинский В. Г. Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В. А. Сологуба. Санкт-Петербург, 1845 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 77*).

⁴⁹ Представление о том, что жанры «относятся к эпосу, лирике и драме как *виды* к роду» было, по наблюдениям А. З. Васильева, закреплено в статье А. Г. Цейтлина «Жанры», написанной для «Литературной энциклопедии» 1930 г. (Т. 4. С. 110). См.: *Васильев А. З. Из истории категории «жанр». С. 16.*

представление о жанрах как разновидностях текстов, относящихся к одному литературному роду, более или менее соответствует принципам систематизации, бывшим в ходу в эстетиках и поэтиках первой трети XIX в. С этой оговоркой понятие «жанр» в его современном значении и будет использовано далее.

Итак, речь пойдет о том, что жанровое наследие классицизма, модифицированное просветительским рационализмом XVIII столетия, оставалось значимым и в 1810-е, и в 1820-е, и в 1830-е гг.

Европейские представления о системе жанров разрабатывались и уточнялись на протяжении многих десятилетий. Эпоха французского классицизма – время наиболее жесткой определенности жанрового мышления – не породила труда, в котором основания этого мышления были бы систематизированы. «Поэтика» Буало содержит, конечно, ряд важнейших жанровых принципов, но ее автор не ставил перед собой задач их исчерпывающего описания.⁵⁰ Аналитическая систематизация жанров – заслуга следующего столетия, века Просвещения. Ее результаты с исчерпывающей полнотой представлены в справочниках, энциклопедиях и учебных пособиях, о которых говорилось выше. Становясь основой литературного и критического сознания, они были для нескольких поколений русских поэтов чем-то вроде таблицы умножения, которая запоминается однажды и на всю жизнь.

При описании стихотворных жанров авторы поэтик могли по-разному группировать их,⁵¹ но общий состав жанров оставался примерно одним и тем же,

⁵⁰ «В канон Буало входят пастораль, элегия, ода, эпиграмма, сатира, трагедия, комедия и эпос, при этом у него нигде не сыщешь основания, на котором зиждется такая типология (возможно, дело в том, что самому Буало эта типология представлялась исторической данностью, а не рационалистическим построением). Чем отличаются друг от друга жанры, представленные в этой типологии? Содержанием, структурой, стихотворным размером, величиной, эмоциональной настроенностью, идейным содержанием, аудиторией? Неизвестно. Зато известно, что для многих классицистов само понятие жанра представлялось настолько самоочевидным, что они не видели смысла давать ему определение» (*Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978. С. 246).

⁵¹ Так, если Н. И. Греч выделяет поэзию лирическую, эпическую (или повествовательную), драматическую, описательную, дидактическую (*Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности. Ч. 1. С. 30), то Н. Ф. Остолопов – поэзию эпическую, лирическую, драматическую, дидактическую, романическую, пастушескую и описательную (*Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 3. С.

достаточно близки друг другу были и характеристики каждого из них. Опуская частные расхождения, можно сказать, что сформированная в первые десятилетия XIX в. жанровая картина и поныне близка к той, которую экспонируют современные словари и справочники безотносительно к какой бы то ни было эпохе. В число лирических жанров обычно включались ода, гимн, пеан, дифирамб, песня, романс, иногда баллада (ее относили и к лирическим, и к эпическим жанрам), стансы, кантата, элегия, героида, послание (эпистола), эпиграмма (это наименование означало и восходящий к античности жанр надписи, и так называемую «острую» эпиграмму), мадригал, эпитафия, эпиталама, сонет, триолет, рондо. В рамках эпической поэзии всегда рассматривались поэма собственно эпическая (или героическая) и поэма героико-комическая (комическая). Иногда в состав эпических жанров включали романическую (рыцарскую) поэму и стихотворную повесть. Такие жанры как описательная и дидактическая поэмы, идиллия (эклога), басня, притча, сказка группировались разными авторами в разных разделах поэтики, как правило, посвященных либо описательной, либо дидактической поэзии. К тому или иному из этих разделов иногда относили балладу, сатиру и послание. В число драматических жанров могли включать, кроме трагедии и комедии, оперу, героиду, кантату.

На общее представление об организации литературного пространства существенное влияние оказывало то, что в ряде учебных и справочных пособий поэзия и проза фигурировали как разные области эстетики: поэзия была подведомственна поэтике, проза – риторике. Так, например, Кошанский вслед за Эшенбургом считал предметом риторики прозаическую словесность, цель которой – «выражение мыслей»,⁵² в то время как поэтика изучает поэзию, литературу вымысла, выражающую «чувствования». И если поэтика предусматривала дифференциацию стихотворных художественных жанров, то в рамках риторики художественные виды прозы (роман, повесть), как правило,

VIII). А. Ф. Мерзляков (так же, как Эшенбург) разделяет все формы поэзии на два разряда: эпическая, или повествовательная поэзия и поэзия драматическая. В первом случае речь ведется от лица стихотворца, во втором – от других лиц. В результате такие жанры как элегия или эпиграмма попадают в разряд эпической поэзии (см.: *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 96—97).

⁵² Вспомним пушкинский афоризм в заметке «<О прозе>» (1822): «она требует мыслей и мыслей» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 19).

рассматривались в общем ряду с видами прозы нехудожественной.⁵³ Очевидность особого статуса поэзии в эпоху Золотого века была одним из следствий такого распределения.

При обращении к ранним этапам творчества самых крупных поэтов Золотого века можно убедиться в том, как прочно была укоренена в их сознании эта жанровая система, позволяющая четко дифференцировать их жанровые предпочтения. Перечисляя жанры в порядке их количественного убывания (т. е. от наиболее частых к все более редким), можно отметить, что в творчестве Жуковского 1797—1814 гг. во множестве представлены послания самых разных типов (торжественные, дружеские, шуточные), многочисленны басни и эпиграммы, песни и романсы, по количеству им уступают элегии, оды и гимны, имеется ряд надписей и эпитафий, единичны обращения к таким жанрам как сонет, мадригал, сказка, сатира, дифирамб, героида. В поэзии Вяземского 1810-х гг. доминируют послания, эпиграммы и надписи, за ними по численности следуют басни, мадригалы, стихи на случай, куплеты, встречаются примеры элегии, песни, сатиры и оды, образцы описательной поэзии. В лицейской лирике Пушкина послания первенствуют по численности, за ними идут эпиграммы и лишь на третьем месте – элегии. Показательна, однако, множественность испробованных жанров: несколько образцов анакреонтики, несколько надписей, баллад, альбомных стихотворений, романсов и песен, две оды и единичные случаи обращения к таким жанрам как сказка, ноэль, кантата, дифирамб, сатира, мадригал, гимн или отрывок описательной поэмы. На этом фоне жанровый репертуар раннего Баратынского значительно скромнее: как и следует ожидать, в нем больше всего элегий, по численности им слегка уступают послания, немало альбомных стихотворений и мадригалов, к которым примыкают надписи, несколько эпиграмм, песня.

Во всех этих и других аналогичных случаях жанровая принадлежность того или иного поэтического текста вполне определена, и раннее творчество поэтов пушкинского окружения поводов усомниться в их жанровом мышлении не дает. Но упраздняется ли оно с течением времени, исчезает ли в поэзии 1820—1830-х гг.?

Одним из наиболее распространенных аргументов, якобы подтверждающих угасание жанрового сознания к концу пушкинской эпохи, служит указание на то, что в

⁵³ Впрочем, роман или повесть могли рассматриваться и как предмет поэтики. Так, Н. И. Греч, приводя в рамках риторики примеры прозаических «повествований вымышленных» (см.: *Греч Н. И. Учебная книга российской словесности*. СПб., 1820. Ч. 2. С. 38—84), в рамках поэтики выделил в главе, посвященной эпической поэзии, специальный раздел «Романическая поэзия», в который вошли роман, прозаическая повесть и сказка (см.: Там же. СПб., 1821. Ч. 3. С. 360—363).

авторских поэтических сборниках исчезает жанровая рубрикация. Примерами обычно служат Пушкин и Баратынский: их первые сборники 1826 и 1827 гг. содержали жанровые разделы,⁵⁴ а более поздние – нет. Некорректность этого аргумента уже давно была продемонстрирована Е. О. Ларионовой, посвятившей специальную статью последнему, так и не состоявшемуся изданию стихотворений Пушкина, которое он готовил в 1836 г., располагая материал по жанровым разделам.⁵⁵

Представление о движении от жанровой рубрикации поэтических сборников к внежанровой композиции вообще не соответствует реальной картине. Во-первых, не следует думать, что последняя тенденция набрала силу к концу Золотого века. Свободное расположение стихотворений отличало ранние сборники таких поэтов как Н. М. Карамзин, И. М. Долгоруков, А. Х. Востоков.⁵⁶ Во-вторых, оба типа изданий сосуществовали на протяжении всей первой трети XIX в. Так, выходявшие друг за другом собрания стихотворений Карамзина и Дмитриева были построены по-разному: Дмитриев, начиная с издания 1803—1805 г.⁵⁷ держался жанровой композиции, Карамзин отдавал предпочтение композиции хронологической, нарушаемой лишь тем, что программные стихотворения помещались в начало или конец сборника. Жуковский, в первом своем собрании взяв пример с Дмитриева, отказался от жанрового принципа лишь в последнем, пятом издании 1849 г.⁵⁸ Важно и то, что принцип этот вовсе не был обязательным. Его не

⁵⁴ См.: Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826; Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1827.

⁵⁵ См.: *Ларионова Е. О.* Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 271—288.

⁵⁶ См.: *Карамзин Н. М.* Мои безделки. М., 1794; *Долгоруков И. М.* Бытие сердца моего, или Стихотворения. М., 1802; *Востоков А. Х.* Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах. СПб., 1805. Ч. 1—2. Анализ принципов организации этих сборников см.: *Сидяков Л. С.* «Стихотворения Александра Пушкина» и русский стихотворный сборник первой трети XIX века // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков, 1994. С. 46—48.

⁵⁷ Сочинения и переводы Ивана Дмитриева. М., 1803. Ч. 1, 2; М., 1805. Ч. 3.

⁵⁸ Инициатором этой перемены выступил П. А. Плетнев, предложивший в письме к Жуковскому от 4/16 августа 1847 г. жанрово-хронологический принцип организации издания (см.: *Плетнев П. А.* Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 591). Однако в бумагах Жуковского осталось составленное им самим в 1849 г. «Общее оглавление» уже

придерживались, например, такие авторы как П. А. Плетнев, А. Н. Муравьев, А. И. Подолинский. Зато показательно, что иногда автор, не обращавшийся к жанровой рубрикации, тем или иным способом выделял жанры, которые считал для себя наиболее важными. Так, сборник М. В. Милонова, вышедший в 1818 г., назывался «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения». Элегии в его творчестве занимают не менее важное место, чем сатиры, но в 1818 г. Милонов счел нужным предстать перед публикой прежде всего как автор сатир (число которых в издании вовсе не превышает количество стихотворений других жанров) и посланий. Жанровой рубрикации нет в «Стихотворениях» Н. И. Гнедича (СПб., 1832), но основной раздел озаглавлен «Лирические, дидактические и другие стихотворения».⁵⁹ Выделение на общем фоне высоких жанров – лирической и дидактической поэзии – в начале 1830-х гг. выглядит достаточно архаично, но оно отвечало литературной ориентации и вкусам Гнедича. Некоторые поэтические сборники объединяли стихотворения одного или нескольких жанровых образований, что и указывалось в их заглавиях. Таковы «Идиллии» (СПб., 1820) Владимира Панаева, «Опыты священной поэзии» (СПб., 1826) Ф. Н. Глинки, сборник «Песни и романсы» (М., 1830) А. Ф. Мерзлякова, вышедший в год его смерти.

В тех случаях, когда композиция авторских поэтических сборников строилась на основе жанровых рубрикаций, отличия в составе разделов отражали не только жанровые предпочтения поэта, но и то, как он желал формировать свою поэтическую репутацию. Показательна в этом отношении история прижизненных изданий Жуковского. В первую

отпечатанного издания, своего рода указатель произведений, в котором они распределены по жанровым рубрикам: «Эпические произведения», «Повести и сказки», «Баллады», «Драматические стихотворения», «Лирические стихотворения», «Романсы и песни», «Элегии», «Послания», «Смесь», «Проза» (см.: *Матяш С. А.* Неизданное «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В. А. Жуковского: (К вопросу о жанровой системе поэта) // *Русская литература.* 1974. № 2. С. 150—154).

⁵⁹ Внутри него, однако, выделены «Басни» и «Смесь». Сам раздел обрамлен произведениями крупных жанров (почти все они в 1810—1825 гг. выходили отдельными изданиями). Книгу открывает поэтический литературный манифест Гнедича «К моим стихам». Затем следует поэма «Рождение Гомера», за ней две идиллии: «Сиракузянки, или Праздник Адониса. Идиллия Феокрита» и созданный автором сборника русский образец классической идиллии: «Рыбаки». Заключают книгу цикл «Песни нынешних греков» и перевод трагедии Вольтера «Танкред».

часть его первого собрания⁶⁰ вошли «Лирические стихотворения»,⁶¹ «Послания», «Романсы и песни», во вторую – «Смесь» и «Баллады». Веселый, остроумный Жуковский оказался практически скрыт от глаз читателей его «Стихотворений», которым он не пожелал представить свое басенное и эпиграмматическое творчество.⁶² Автор посланий, включенных в собрание, серьезен и патетичен, он пишет на темы патриотические и нравственные, его литературные высказывания носят программный характер, его меланхолические размышления касаются разочарований юности, несчастной любви, загробной жизни. Элегические мотивы органично входят в послания, но раздела элегий в издании нет, созданные Жуковским классические образцы этого жанра – «Сельское кладбище», «Вечер», «Славянка» – помещены в «Смеси» вместе с несколькими другими элегическими по своему звучанию стихотворениями. В том же разделе напечатаны некоторые послания, достаточно серьезные по содержанию, но включающие иронические и сатирические фрагменты (например, «К Вяземскому в ответ на его послание к друзьям») или написанные по более частному поводу (например, «К Тургеневу, в ответ на стихи, присланные им вместо письма»). Рубрикация второго издания «Стихотворений Василия Жуковского» (СПб., 1818) остается той же, что и в первом.⁶³ Лишь в третьем издании (СПб., 1824) появляются новые разделы: «Элегии»,⁶⁴ и «Сельские стихотворения».⁶⁵

Через год после выхода первого издания «Стихотворений» Жуковского был издан поэтический сборник К. Н. Батюшкова «Опытах в стихах» (1817) – вторая часть его «Опытов в стихах и прозе». Он также имел жанровую структуру, но совершенно иную, чем у Жуковского; выделены были всего три рубрики: «Элегии», «Послания», «Смесь» (в последней был обособлен раздел, озаглавленный «Эпиграммы, надписи и прочее»). Композиция книги Батюшкова, продиктованная его личными жанровыми предпочтениями

⁶⁰ Стихотворения Василия Жуковского. СПб., 1815. Ч. 1; СПб., 1816. Ч. 2.

⁶¹ Сюда были включены «Песнь барда над гробом славян-победителей», «На смерть фельдмаршала графа Каменского» и «Певец во стане русских воинов».

⁶² Шуточные домашние стихотворения не вошли в издание по вполне понятным причинам.

⁶³ Правда, к теперь уже не двум, а трем томам поэтических текстов добавляется отдельный том «Опыты в прозе» (М., 1818).

⁶⁴ Сюда вошли, в частности, «Славянка» «Вечер» и «Сельское кладбище», выделенные наконец из «Смеси».

⁶⁵ Здесь помещены переводы из И. П. Гебеля: «Овсяный кисель», «Деревенский сторож в полночь», «Тленность», «Красный карбункул».

(к 1817 г. только элегии и послания могли составить объемные разделы в сборнике его стихов⁶⁶), оказалась значимой для литературного процесса. Она резко укрупняла масштаб обоих жанров, в некотором смысле уравнивала их в правах с «лирическими стихотворениями». Прежде всего это касалось элегии. В этот раздел были помещены стихотворения «К Г<недичу>», «К Д<ашкову>», «К другу», имеющие формальные признаки посланий.⁶⁷ С одной стороны, такое решение демонстрировало сугубую смежность двух жанров, которые могли свободно обмениваться и мотивами, и тональностью. С другой стороны, оно подчеркивало новый иерархический статус элегии, стоявшей в классицистической системе ниже послания. Так, обращение к Дашкову представляло собой литературный манифест Батюшкова, программный характер его содержания вполне соответствовал одной из разновидностей классицистического послания. Определение стихотворения как элегии указывало на то, что повышенная значимость содержания теперь корреспондирует именно ей.⁶⁸

В 1818 г. идея издать собрание стихотворений возникла у В. Л. Пушкина,⁶⁹ однако его стихотворения увидели свет лишь в 1822 г. Сборник состоял из трех частей: «Послания», «Басни» (к которым были добавлены стихотворные сказки), «Смесь».

⁶⁶ Свои большие сатиры «Видение на берегах Леты» (1809) и «Певец в беседе любителей русского слова» (1813) Батюшков печатать не хотел. Обдумывая в 1819—1821 гг. новое издание, он собирался добавить в него созданные после выхода «Опытов» переводы «Из греческой антологии» и «Подражания древним» — возможно, антологические стихотворения тоже были бы выделены в особый раздел, но издание тогда не состоялось.

⁶⁷ Издателем «Опытов» по просьбе Батюшкова выступил Н. И. Гнедич. «Батюшков отказался от хронологического принципа и сам установил деление на отделы <...>. Отбор и расположение внутри отделов были поручены Гнедичу» (Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 480 (Сер. «Литературные памятники»)).

⁶⁸ Что же касается стихотворения «К Г<недичу>», то по справедливому замечанию И. М. Семенко, оно вообще не является посланием, признаки которого содержатся лишь в заглавии (см.: Там же. С. 482).

⁶⁹ См. его письмо к П. А. Вяземскому от 1 ноября 1818 г.: «Нынешнею зимою я печатаю непременно мои стихотворения — все почти собрано и готово» (цит. по: Михайлова Н. И. Василий Львович Пушкин. М., 2012. С. 289).

Пушкин-племянник начал обдумывать свой сборник стихотворений раньше, чем дядя (а выпустил значительно позже). Самый ранний из сохранившихся планов такого издания Пушкина составлен на рубеже 1816 и 1817 гг. (то есть до выхода «Опытов» Батюшкова): в него входят лирические стихотворения, послания, элегии, эпиграммы и надписи, «и все пьески», по-видимому, обозначающие «смесь».⁷⁰ Первое собрание стихотворений Пушкина вышло в свет лишь в 1826 г. В своей жанровой композиции оно вначале было отчетливо ориентировано на разделы «Опытов» Батюшкова: «Элегии мои переписаны — потом послания, потом смесь, потом благословясь и в цензуру» — сообщил Пушкин брату 14 марта 1825 г.⁷¹ Затем, однако, композиция несколько усложнилась в соответствии с большим жанровым разнообразием творчества Пушкина,⁷² и в конечном итоге в книгу сошли следующие разделы: «Элегии», «Разные стихотворения»,⁷³ «Эпиграммы и надписи», «Подражания древним», «Послания», «Подражания Корану». Три части следующего издания «Стихотворений Александра Пушкина» (1829—1830) построены, как уже говорилось, по хронологическому принципу. По весьма вероятному предположению Е. О. Ларионовой, инициатором такого решения выступил Плетнев.⁷⁴ Особый интерес представляют рубрики, по которым Пушкин распределял стихотворения, планируя в 1836 г. новое издание.⁷⁵ На сей раз это были

⁷⁰ См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1997. Т. 17 (дополнительный): Рукою Пушкина. С. 165.

⁷¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 151.

⁷² В так называемой Капнистовской тетради, подготовленной Пушкиным для этого издания, за разделом элегий, по-прежнему занимающим первое место, следуют «Подражания древним», за ними послания, смесь, эпиграммы и надписи (описание ныне утраченной Капнистовской тетради см.: *Томашевский Б. В.* Капнистовская тетрадь // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2, кн. 1. С. 330—352). Готовившие книгу к печати Плетнев и Лев Пушкин несколько изменили пушкинскую композицию.

⁷³ Соответствие разделу «Смесь».

⁷⁴ См.: *Ларионова Е. О.* Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года. С. 279.

⁷⁵ Для издания были заготовлены писарские копии стихотворений, которые Пушкин распределял, вкладывая их в надписанные его рукой листы-обложки с заглавиями разделов. Описание рукописи, выполненное Е. О. Ларионовой, см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2, кн. 1. С. 363—370.

«Стихотворения лирические», понимаемые в старом традиционном смысле,⁷⁶ «Подражания древним», «Послани<я>», «Эпиграммы, надписи и проч.», «Баллады и песни», «Сонеты», «Стихи, сочиненные во время путешествия»,⁷⁷ «Песни западных славян», «Вольные подражания восточным стихотворениям», «Простонародные сказки», «Разные стихотворения», «Разговоры».⁷⁸ Раздел элегий, несомненно, предполагался также, но рукопись дошла до нас не полностью. Эта композиция свидетельствует не только о том, что жанровое мышление было свойственно Пушкину до самого конца жизни, но также и о том, что в общий ряд с жанровыми единствами вставляли единства стихотворных циклов и подражаний, которые дифференцировались в соответствии с той областью поэтической культуры, которая становилась их предметом. К последнему обстоятельству мы еще вернемся. Жуковский, который не только видел рукопись 1836 г., но и работал с ней, также расположил стихотворения Пушкина в подготовленном им посмертном собрании его сочинений по жанровым рубрикам, отчасти следуя пушкинскому плану, отчасти отступая от него.

«Стихотворения Евгения Баратынского», изданные в 1827 г., через год после первого собрания стихотворений Пушкина, ориентированы по своей жанровой композиции, как неоднократно отмечалось, на это издание, а следовательно, и на «Опыты в стихах» Батюшкова. В сборнике Баратынского выделены разделы «Элегии» (в трех «книгах»⁷⁹), «Смесь» и «Послания». Последнему разделу предшествует «сказка» «Телема и Макар». Десятилетняя дистанция, отделяющая сборник Баратынского от «Опытов» Батюшкова, дала себя знать в том, насколько более решительным стало взаимопроникновение элегий и посланий: в книгу третью раздела «Элегии» стихи, обращенные к адресату, включены на равных правах с другими.

Особого внимания заслуживают отделы «Смеси» или «Разных стихотворений». Сюда помещались, конечно, не тексты, лишённые жанровой определенности, а стихотворения разных жанров, например, таких, которых в портфеле поэта было

⁷⁶ В этот раздел включены «Торжество Вакха», «Наполеон», «Вакхическая песня», «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», то есть три оды и два дифирамба.

⁷⁷ Здесь были объединены стихи, сочиненные во время кавказского путешествия Пушкина 1829 г.

⁷⁸ Заглавие раздела «Разговоры», куда вошли «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Сцена из Фауста», вписано рукой Жуковского.

⁷⁹ Восходящая к Овидию традиция представления элегий в нескольких книгах была актуализирована французскими поэтами (Парни, Мильвуа, Бертен).

недостаточно, чтобы составить отдельную рубрику. Но это не являлось единственной возможной причиной. Если в «Опытах» Батюшкова «Смесь» следует за «Элегиями» и «Посланиями» как более значимыми разделами, то в сборниках Пушкина 1826 г. и Баратынского 1827 г. «Смесь» оказалась в середине книги. У Баратынского под этой рубрикой, объединившей эпиграммы, надписи, мадригалы, альбомные стихотворения, песни, помещен целый ряд посланий, выведенных из раздела, специально им посвященного. «Послания» в его сборнике открываются и закрываются обращенными к Н. И. Гнедичу стихотворениями, в которых содержится определение литературной и духовной позиции автора. Но в целом этот раздел не выдержан в высоком стиле (отличающем, например, «Послания» в «Стихотворениях» Жуковского) – в него допущены шуточные интонации, любовная тематика представлена в сопровождении характерных для Баратынского скептических сентенций. Иными словами, мотивный диапазон этого раздела достаточно широк – и тем не менее ряд посланий выведен из него и перемещен в «Смесь». Так, например, стихотворения, обращенные к Дельвигу и к С. Д. Пономаревой, оказались почти равномерно распределенными между «Посланиями» и «Смесью». Это решение проливает свет на некоторые принципы композиции поэтических сборников того времени. Иногда мы пытаемся объяснить их, отыскивая какие-либо смысловые или даже сюжетные связи, забывая об одном простом и важном компоненте эстетического сознания пушкинской эпохи. Определения жанров в словарях и поэтиках этого времени почти непременно содержали описание того «чувствования», которое выражает и к которому апеллирует жанр. Композиционное решение, предполагавшее более сложную и даже прихотливую жанровую оркестровку сборника, было призвано не допустить жанровой монотонии, обеспечить эмоциональное многообразие читательского восприятия. Не исключено, что именно поэтому в сборниках Пушкина и Баратынского раздел «Смесь» (или «Разные стихотворения») помещался не в конец книги, как в «Опытах» Батюшкова, а в ее середину, выполняя роль, в чем-то подобную интермедии, нарушающей доминирование той или иной эмоции.

Какой бы ни была композиция изданий, поэты Золотого века прекрасно отдавали себе отчет в том, к какому жанру они обращаются в том или ином случае. Усвоенные в России результаты систематизаторской деятельности европейских эстетиков XVIII в., представленные как набор жанровых алгоритмов, составили прочную основу поэтического сознания, легко и органично дифференцирующего жанровые особенности стихотворных текстов. Издания типа словаря Остолопова или поэтики Греча устаревали не потому, что отраженные в них представления стали безразличными для поэтов, а

потому, что эти издания – просто в силу их специфики – фиксировали жанр как некую неподвижную данность, структурно и тематически закрепленную. Между тем в творчестве крупных поэтов – и в XVIII, и в XIX в. – осуществлялись жизнь и развитие жанров. Жанр мыслился как форма, которую следует трактовать в смысле, близком к аристотелевскому, то есть как начало деятельное и активное. И если на примерах крупных форм – таких, как поэма или трагедия – вполне очевидным фактом является именно жанровое творчество, создающее новые виды поэмы или драмы, то такое же жанровое творчество осуществлялось и в лирике крупных поэтов.

Динамичность жанровых форм обеспечивалась самыми разными путями. Один из них – трансформация жанровой природы поэтического источника. Так, в 1810-е гг. Владимир Панаев вводит в ориентированные на Геснера идиллии элегические lamentации и разностопный басенный стих – по мнению В. Э. Вацура, это ведет к обретению жанром большей «гибкости и вместимости», к обнаружению в нем возможностей эволюции. При этом, подчеркивает исследователь, «Панаев отнюдь не преодолел, а даже укрепил <...> стабильные признаки традиционной идиллии».⁸⁰ На аналогичную закономерность применительно к жанру оды указывал Ю. Н. Тынянов, когда писал, что этот жанр «мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог измениться до неузнаваемости и все-таки не переставал сознаваться одой».⁸¹ И это, конечно, не специфика оды или идиллии, так же осуществлялась жизнь других жанров. Почти каждый из них продолжал то внутреннее развитие, которое, как правило, началось задолго до XIX в. и за пределами русской культуры. Жанровые границы, как и границы любой живой формы, были проницаемыми, оставаясь определенными.

Та же определенность сохранялась при трансформации жанровой природы образца. Примерами могут служить переводы из Гете. Его философическая ода «Границы человечества» («Grenzen der Menschlichkeit», 1778—1781) в переводе И. И. Дмитриева («На случай грома. Подражание германскому поэту г. Гете», 1795) получает черты смежной жанровой формы – переложений псалмов. Другая философическая ода Гете – «Моя богиня» («Meine Göttin», 1780) – в переводе Жуковского (1808—1809) окрашивается элегическими тонами, в то время как А. Х. Востоков дает русскую версию того же

⁸⁰ Вацура В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацура В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 518—519.

⁸¹ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.

произведения как высокой торжественной оды. Жуковский же способен превратить в элегию не только оду, но и басню – это происходит при переводе «Радости» («Die Freude», 1768): басня, проповедующая анакреонтический идеал жизни, превращается в элегию, с характерным для нее сожалением о недолговечности наслаждения («Мотылек», 1814).⁸² Перевод включает в себя в этих случаях смену не только национальных, но и жанровых языков.

Не менее отчетливыми были как традиционные, так и вновь возникающие разновидности одного жанра, например, историческая элегия или дружеское послание, обладающие вполне устойчивым набором типовых черт. Намечались и новые жанровые образования. Интересна, в частности, особая разновидность поэтических текстов, определяемых как «подражания». В связи с ними по понятным причинам особенно остро встает вопрос о соотношении жанрового и стилевого мышления.

В энциклопедиях и пособиях по поэтике чаще всего говорится о подражаниях какому-либо одному автору, иными словами – определенному авторскому стилю.⁸³ Между тем к началу XIX в. подражание стало мыслиться более широко, его связывали не с отдельными авторами, но с большими стилевыми пластами, сформированными той или иной культурой. В ряде случаев такие подражания укладывались в рамки жанровых парадигм. Так, антологическое стихотворение или анакреонтическая песнь имели достаточно определенные формальные параметры. Но не случайно это касалось античных образцов – к началу XIX в. обращение к ним имело опору как на европейскую, так и на русскую традицию. Длительную традицию имели и переложения псалмов, которые, конечно, не трактовались как подражания индивидуальному стилю псалмопевца Давида, а были встроены на равных правах в общую жанровую картину. Так, описывая жанровый состав лирики Ж.-Б. Руссо, Лагарп помещает в общий ряд псалмы, оды, кантаты, послания.⁸⁴

Существенно и то, что имена создателей того или иного индивидуального стиля использовались для выделения разновидностей внутри одного жанра. Так, в

⁸² См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 64—66, 82—83, 88.

⁸³ См., например: *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 2. С. 387—394). Ср. также определение Остолоповым анакреонтического произведения как написанного «во вкусе и слоге греческого поэта Анакреона» (Там же. Ч. 1. С. 23).

⁸⁴ См.: *La Harpe J.-F. de.* Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, an VII [1799]. Т. 6, р. 2. Р. 94—184.

«Рассуждении о лирической поэзии, или об оде» Державин писал: «...для чего бы не назвать героической, или похвальной оды — пиндарической? философической, или размыслительной — гораціанскою? страстной, или пламеннолюбовной — сафической? роскошной или веселопутливой — анакреонтической? меланхолической или военноунылой — оссиянскою? — применяясь к почерку, или вкусу их, как выше они написаны».⁸⁵ На эти образцы накладывались русские изводы жанра, как, например, ломоносовская и сумароковская версии анакреонтической оды.⁸⁶ При этом дифференцирующей, классификаторской активности сопутствовала творческая деятельность, направленная на интеграцию поэтических текстов, тяготеющих к одному жанровому определению, но соответствующих ему то одной, то другой своей стороной. Как показано К. Ю. Лаппо-Данилевским, в состав сборника «Анакреонтических песней» (1804) Державин включил переводы из других античных авторов и даже из Метастазіо, а также какого-то немецкого автора, которого Державин по ошибке указал как Клопштока. В сборник вошли также более ранние стихи Державина, осмысленные им как анакреонтика лишь при его составлении. Часть текстов следовала моделям стихосложения, образцы которых были даны Ломоносовым или Сумароковым, другая часть удалялась от них, соответствуя анакреонтике лишь тематически. Были и такие стихотворения, которые по тематике вовсе не совпадали с нею, но метрически следовали канону анакреонтических од. Кроме того, Державин счел возможным включить в издание тексты, которые вообще никак нельзя было соотнести с анакреонтической традицией (например, стихотворение «Арфа»)⁸⁷ Все это приводит Лаппо-Данилевского к выводу, что «Анакреонтические песни» — это «название книги лирики, а не сборника произведений одного жанра, это знаменатель, долженствующий представить читателю то общее, что делает книгу художественно единой <...> это собрание стихотворений, призванных выразить некий “античный” и одновременно вечный взгляд на жизнь, наиболее полно запечатленный в стихах Анакреонта, а поэтому ориентированных на их поэтику и тематику (чувственные радости жизни), но не ограничивающихся ею».⁸⁸

⁸⁵ Цит. по: *Западов В. А.* Последняя часть «Рассуждения о лирической поэзии» Г.Р. Державина // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 305.

⁸⁶ См.: См.: *Лаппо-Данилевский К.* «Анакреонтические песни» Г. Р. Державина и традиция русской анакреонтической оды XVIII века // Литературный факт. 2017. № 5. С. 157—159, 164—166.

⁸⁷ См.: Там же. С. 159—169.

⁸⁸ Там же. С. 171.

Справедливость этого вывода не должна заслонять другой стороны дела: ядром книги стало определенное жанровое единство, представленное в своем неоднозначном многообразии.

В следующую литературную эпоху подражания начинают активно пополняться новыми разновидностями – прежде всего за счет растущего интереса к ориентальной поэзии и фольклору.

Знакомство с «восточными повестями» и «Еврейскими мелодиями» Байрона, с поэмой Т. Мура «Лалла Рук», позднее – с «Западно-восточным диваном» Гете к середине 1820-х гг. сформировало устойчивое представление о Востоке как «неисчерпаемом источнике для освежения поэтического воображения».⁸⁹ В программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) Кюхельбекер писал: «Фердоуси, Гафис, Саади, Джами ждут русских читателей».⁹⁰ Здесь не место характеризовать многочисленные переводы и подражания восточной поэзии, появляющиеся на страницах русской печати, – наметим лишь две тенденции, касающиеся общей темы. Одна из них связана со стремлением совместить смысловой потенциал оригинального текста с существующей в европейской и русской поэзии жанровой формой. Примерами могут служить некоторые переводы Д. П. Ознобишина, сделанные с оригинала. В «Оде Гафица» (1826) он сохраняет возможность восприятия суфийской символики и отдельные черты поэтики газели,⁹¹ но в целом строит поэтический текст так, что он может быть прочтен как анакреонтическая ода (и это специально акцентировано в заглавии). Стихотворение «Упрек» (1828) Ознобишин печатает с жанровым подзаголовком «Арабский мауль», но его форма идеально соответствует поэтике мадригала.

Совершенно иная тенденция намечена в проекте собрания стихотворений Пушкина 1836 г. Еще в его «Стихотворениях» 1826 г. «Подражания Корану» были отчетливо соотнесены с разделом «Подражания древним». Эта композиционная логика получила развитие в приведенной выше рубрикации издания, задуманного Пушкиным в 1836 г.

⁸⁹ Ф. Б[улгарин]. Литературные призраки // Литературные листки. 1824. № 16. С. 106.

⁹⁰ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 458 (Сер. «Литературные памятники»).

⁹¹ См.: Алексеев П. В. Д. П. Ознобишин и Хафиз: Проблемы перевода суфийской поэтики // Вестник Томского гос. ун-та. Сер. Филология. 2013. № 2 (22). С. 66—75.

«Подражания Корану» вместе с «Пророком», переложениями из Песни Песней,⁹² «Соловьем и розой» и некоторыми другими стихотворениями⁹³ здесь вошли в раздел «Вольных подражаний восточным стихотворениям», который, как и «Подражания древним», был уравнен в правах с такими жанровыми рубриками, как «Послания» или «Баллады и песни». И на тех же правах в издание должны были войти разделы подражаний фольклорным жанрам: «Песни западных славян» и «Простонародные сказки». Это построение говорит о том, что не жанры поглощались стилями, а, наоборот, стили получали статус, аналогичный статусу жанров.⁹⁴

Подражания разным видам фольклора и обобщенно понимаемой восточной поэзии явно тяготели к тому, чтобы стать жанровыми образованиями, однако наступление новой литературной эпохи не позволило закрепить этот процесс в окончательной оформленности.

Необходимо подчеркнуть, что жанровое творчество вовсе не предполагало обязательного создания определенной жанровой разновидности. Оно могло осуществляться и как возникающее лишь в одном поэтическом тексте уникальное сочетание разных жанровых форм. Именно эту тенденцию в литературоведении часто определяли как смешение, или диффузию жанров, как признак упразднения жанрового сознания и перехода к внежанровой лирике. Но результатом смешения или диффузии должна была бы стать неразличимость исходных элементов. Между тем как раз этого и не происходит.

Примером может служить стихотворение Вяземского «Первый снег» (1819), над которым он мучительно работал в течение нескольких лет. Батюшков воспринимал его

⁹² «В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...».

⁹³ Кроме указанных это «Ангел», «Виноград» и «О дева-роза, я в оковах...».

⁹⁴ Все это, разумеется, не исключало того, что подражания Горацию, Анакреонту или Оссиану могли не только оформляться в самостоятельные тексты, но и накладываться как выразительная краска на тот или иной жанр, либо включаться в его тематический комплекс на правах одного из мотивов. При этом один и тот же мотив, имеющий авторское происхождение (точнее, закрепленный в литературном сознании в качестве такового), мог становиться компонентом мотивной структуры разных жанров. Так, горацианское развитие мотива сельской жизни встречается и в дружеском послании, и в сатире, и в элегии. Оссианический колорит уместен и в балладе, и в элегии, и в оде и т. п.

как элегию,⁹⁵ в то время как А. И. Тургенев, восторгаясь стихами, писал Вяземскому: «Ты в них Делиль» и, называя его именем классика описательной поэзии («Делиль Андреевич»),⁹⁶ указывал на жанровый образец «Первого снега».⁹⁷ Действительно, стихотворение следовало этому образцу не только потому, что содержало пространные описания поздней осени, а затем зимнего обновления. В нем были выполнены традиционные рекомендации авторам описательных поэм:⁹⁸ избран александрийский стих, опасность однообразия предупреждена контрастным соположением тем (нежный сын юга – суровый сын севера; осеннее уныние – блеск и радость первого зимнего дня). Между тем к концу стихотворения набирают силу элегические мотивы (угасшие мечты и восторги юности, безжалостные уроки зрелого опыта), и они не просто сменяют описательную часть – в финале роскошно развернутая картина первого зимнего дня неожиданно оборачивается метафорой переживаний юности. Это, однако, ни в какой мере не упраздняет автономного значения собственно описательных фрагментов; элегическое начало усложняет жанровую природу произведения, но оба ее компонента остаются равноценными. Самостоятельная значимость каждого особенно ощутима на фоне таких поэтических текстов как «Сельское кладбище» Жуковского, в которых дескриптивные элементы полностью подчинены элегическому заданию и изначально интегрированы в разворачивание элегического сюжета.⁹⁹

⁹⁵ См. приписку Батюшкова к письму Вяземского к А. И. Тургеневу от 5 октября 1816 г. (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1891. Вып. 1. С. 55).

⁹⁶ Там же. С. 369 (письмо от 10 декабря 1819 г.).

⁹⁷ Отвечая Тургеневу, Вяземский подчеркивал свое отличие от Делиля: «Отчего ты думаешь, что я по первому снегу ехал за Делилем? Где у него подобная картина? Я себя называю природным русским поэтом потому, что копаюсь все на своей земле. Более или менее ругаю, хвалю, описываю русское: русскую зиму, чухонский Петербург, петербургское Рождество и пр., и пр.; вот что я пою» (Там же. С. 376; письмо от 19 декабря 1819 г.). Но если содержание «картины», созданной Вяземским, действительно было вполне оригинально, то жанровый образец его стихотворения был указан Тургеневым совершенно точно.

⁹⁸ См., например: *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности. СПб., 1822. Ч. 4. С. 106.

⁹⁹ См.: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: Элегическая школа. СПб., 1994. С. 54—60.

Пушкин высоко ценил «Первый снег», помнил его наизусть,¹⁰⁰ и в 1829 г. повторил ту же жанровую оркестровку в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», в котором, впрочем, смысловые акценты расставлены иначе: начатое в духе описательной поэзии, оно завершается восторженными интонациями не унылой, а чувственной элегии. Как и у Вяземского, в поэтический текст введена контрастная смена эмоциональных регистров, избран тот же alexandrinский стих, еще более строго выдержанный благодаря парной рифмовке. Но именно в силу этого оставленная без рифмы последняя строка создает эффект, в чем-то подобный тому, который возникает в концовке «Первого снега»: в пушкинском финале нормы описательной поэзии взорваны, однако не отменены, поскольку их реализация уже произошла в первой части стихотворения. А сдвиг этих норм готовился уже там непозволительными для alexandrinского стиха резкими нарушениями цезуры. В конце концов финальные элегические аккорды подчиняют себе поэтическое целое, но их эмоциональная победа не разрушает автономного значения описательной части, которая остается в еще большей неприкосновенности, чем дескриптивные фрагменты «Первого снега». Оставляя в своем тексте сигналы, отмечающие прямую ориентацию на Вяземского,¹⁰¹ Пушкин еще дальше, чем он, и, конечно, вполне сознательно уходит от принципов жанровой интеграции, предложенных в классической элегии Жуковского.

Другого рода пушкинский эксперимент по столкновению разных жанровых форм в пределах одного поэтического текста находим в стихотворении «Каков я прежде был, таков и ныне я...», имевшем авторское заглавие «Отрывок из Андрея Шенье».¹⁰² Первая строка представляет собой точный перевод французского эпитафия: «Tel j'étais autrefois et tel je suis encor...».¹⁰³ Этим стихом начиналась элегия А. Шенье, известная Пушкину по

¹⁰⁰ См. его письмо к Вяземскому от марта 1823 г. (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 59*).

¹⁰¹ Ср. в «Первом снеге»: «Презрев мороза гнев и тщетные угрозы, / Румяных щек твоих свежей аленют розы» (*Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 131* (Библиотека поэта. Большая сер.)) – и в пушкинском финале: «Но бури севера не вредны русской розе. / Как жарко поцалуй пылает на морозе!» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 3. С. 182*).

¹⁰² П. А. Плетнев, готовивший издание «Стихотворений Александра Пушкина» 1832 г., перенес это заглавие в оглавление, куда он переносил все жанровые подзаголовки, иногда существенно искажая авторское намерение.

¹⁰³ *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 143.*

посмертному сборнику его произведений, подготовленному А. де Латушем,¹⁰⁴ который поместил ее в разделе «Фрагменты». Форма «отрывка» («фрагмента») живо интересовавшая Пушкина, была в его сознании тесно связана с антологической поэзией, как о том говорилось в брошюре К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова: «Под именем Антологии разумеем мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и отрывки».¹⁰⁵ Шенье для Пушкина – «истинный грек, из классиков классик. <...> От него так и пахнет Феокритом и Анфологиєю».¹⁰⁶ Фрагменты Шенье были восприняты Пушкиным как воссоздание античной художественной формы, близкой к антологической эпиграмме.¹⁰⁷ «Отрывок» мог быть истолкован как новый жанр, не фигурирующий в традиционных поэтиках, но имеющий своим истоком классическую древность.

Едва ли Пушкин знал, что Латуш по своему усмотрению формировал композицию сборника Шенье, относя те или иные поэтические тексты к «фрагментам» (он вообще старался подчеркнуть, что многие произведения Шенье остались незавершенными, поскольку трагически оборвался его творческий путь). По замечанию Е. П. Гречаной, элегия, из которой взят пушкинский эпиграф, представляет собой вполне законченное произведение.¹⁰⁸ Лирический сюжет пушкинского стихотворения отчасти близок к этой элегии, но в еще большей мере следует мотивам другого законченного поэтического

¹⁰⁴ *Chénier A.* Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 187. Эта книга имела в библиотеке Пушкина (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина: Библиографическое описание. С. 192. № 736).

¹⁰⁵ О греческой Антологии. СПб., 1820. С. 1.

¹⁰⁶ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 13. С. 380—381 (черновик письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.).

¹⁰⁷ «Пушкин увидел во фрагментах Шенье сознательное заимствование из античной поэзии, своеобразную художественную форму, открывающую перед поэтом новые возможности. Особенности ее были краткость, малый размер произведения, совершенство художественной формы, прозрачность и чистота стиля, артистизм стиха и пластика образов — черты, роднящие ее с античной эпиграммой» (*Сандомирская В. Б.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // *Пушкин: Исследования и материалы.* Л., 1979. Т. 9. С. 78).

¹⁰⁸ См. примеч. в изд.: *Шенье А.* Сочинения 1819 г. / Изд. подгот. Е. П. Гречаная. М., 1995. С. 515 (Сер. «Литературные памятники»). Там же, в статье Е. П. Гречаной «Андре Шенье – поэт» (с. 417—419), см. историю составления сборника Латушем.

текста — стихотворения «Братьям Трюденам» («Aux deux frères Trudaine»),¹⁰⁹ напечатанного в том же сборнике Шенье уже не среди «Фрагментов», а в разделе «Элегии». Лирический герой этого стихотворения, как вслед за ним пушкинский, признается друзьям, что не в силах изменить свой беспечный и влюбчивых характер: стократ обманутый в своих любовных упованиях и надеждах, он готов вновь и вновь отдавать красавицам свое сердце.

При сопоставлении пушкинского текста и его источников заглавие «Отрывок из Андрея Шенье» оказывается двусмысленным. С одной стороны, лирический сюжет восходит к «фрагментам» французского поэта, с другой стороны, ориентируясь на его стихи, Пушкин действительно превращает развернутое элегическое высказывание в отрывок. Этому служит не только краткость его текста, особенно заметная на фоне французских образцов. Сохраняя александрийский стих источников, Пушкин оставляет последний стих без рифмы и ставит в его конце многоточие, которое подчеркивает фрагментарность его поэтического текста. Парадоксальность достигнутого художественного эффекта заключается в том, что элегическому фрагменту сообщена содержательная полнота антологического стихотворения, в котором схвачены и переданы основные черты изображаемого, в данном случае — лирического субъекта.¹¹⁰ Как и в предыдущем случае, эффект построен на взаимодействии двух равно узнаваемых жанровых форм, только они не переходят друг в друга, как в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», а сомкнуты в лирическое единство.

Художественное решение могло строиться и на более сложной интеграции жанров. Так, стихотворение «19 октября» (1825), отправленное в Петербург из михайловской ссылки, построено на традиционном для эпохи сочетании черт элегии и послания, причем последнее представлено двумя его разновидностями. С одной стороны, взят тематический комплекс дружеского послания (горацианский мотив сельского уединения поэта,

¹⁰⁹ См.: *Реизов Б. Г.* Воспоминание из Андре Шенье у Пушкина // *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В. В. Виноградова*. Л., 1971. С. 128—129.

¹¹⁰ Образцом сочетания элегического и антологического начал могли служить и переводы Батюшкова, включенные в брошюру «О греческой антологии» (об элегическом звучании некоторых из этих пьес см.: *Сандомирская В. Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним» (Пушкин и Батюшков) // *Временник Пушкинской комиссии* 1975. Л., 1979. С. 28). Однако источником Батюшкова, в отличие от Пушкина, служили готовые жанровые формы.

адресация к дружескому кругу, воображаемый пир, тема смерти, сопряженная с темой пира). С другой стороны, биографический контекст связывает стихотворение с иным, наиболее близким к элегии типом послания, представленной «Письмами с Понта» высланного из Рима Овидия. Но кроме того, общая картина усложняется добавлением элементов совершенно другого жанра – застольных песен (два тоста, включенные в поэтический текст, эпиграф из Горация, предпосланный первой редакции стихотворения: «Nunc est Vibendum»¹¹¹). В целом элегическое начало подчиняет себе общее звучание поэтического текста, но все-таки оно не заглушает его связь с застольной песней или дружеским посланием.¹¹²

Другим близким примером жанровой оркестровки может служить «Зимний вечер» (1825) Пушкина, который современным исследователям кажется выпавшим из жанровой системы.¹¹³ Размер и рефрен с призывом: «Выпьем, добрая подружка...»¹¹⁴ отсылают к традиции застольных песен, цитатное включение строк из народных песен соотносит контексты литературной песни и песни фольклорной. Просторечия сближают пушкинский текст со стилистикой дружеского послания, ему же (а не только застольной песне)

¹¹¹ «Теперь надлежит выпить» (*лат.*) — из книги Горация «Оды» (*Carmin.* I, 37). Эпиграф связывает стихотворение с «традицией застольной песни от новоевропейских ее вариаций до античных образцов – пиршественных од Алкея, Анакреонта и Горация. Общая для текстов этой традиции ситуация пира прослеживается во всех “лицейских годовщинах” Пушкина» (*Мальчукова Т. Г.* Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в произведениях А. С. Пушкина. Петрозаводск, 2007. С. 100). К горацианской традиции восходит и мотив одинокого пира, образующий композиционное кольцо пушкинского стихотворения (см.: Там же. С. 106—107).

¹¹² Похожее, но менее сложное соединение жанровых элементов встречаем у такого мастера застольной песни, как Н. М. Языков: в его послании «А. Н. Татаринову», отчасти следующем за пушкинским «19 октября», застольные призывы сочетаются с мотивами дружеского послания и унылой элегии.

¹¹³ «Стихотворение входит в ту сферу новой лирики, где представление о правильной системе жанров уже утрачено» – это замечание И. Л. Альми (*Альми И. Л.* «Зимний вечер» // Лирика А. С. Пушкина: Комментарий к одному стихотворению. М., 2006. С. 124) выражает почти общее мнение.

¹¹⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3, кн. 1. С. 86.

соответствует и мотив «пира». Через отсылку к Тибуллу¹¹⁵ стихотворение связано с жанром элегии. Элегическая тональность доминирует и в этом стихотворении, не позволяя ему совпасть по тону и настроению с мажорной, как правило, застольной песней или с оживленными интонациями дружеского послания. Virtuозный жанровый сплав гармонизирует исходные составляющие, однако они остаются вполне узнаваемыми; их взаимодействие никак не является случайным конгломератом разнородных языковых и стилевых элементов.

Не имея возможности умножать примеры, приводя анализы текстов, сошлюсь на существующие исследования, которые делают очевидным, что эксперименты по организации жанровых взаимодействий могли носить самый неожиданный характер. Так, в пушкинском стихотворении «Аквилон», как показала Е. В. Кардаш, осуществлена оркестровка, казалось бы, несовместимых языков басни и оды.¹¹⁶ Д. Хитрова приводит близкий пример из творчества позднего Баратынского, анализируя стихотворение «Еще как патриарх не древен я; моей...» (1839). Оно представляет собой свадебный мадригал, но «написано необычным для “малых” жанров александрийским стихом и исполнено витиеватыми, неавтоматизированными тропами, отсылающих к церковным и библейским понятиям». Постепенно, однако, «архаистическое» поэтическое наречие сменяется «несложными метафорами мадригального финала, принадлежащими к привычным мотивам анакреонтической галантной поэзии». Вслед за Державиным Баратынский сочетает торжественность с камерностью, и мадригал вбирает в себя свойства

¹¹⁵ Речь идет о близком сюжетном совпадении «Зимнего вечера» с четырьмя строками «Элегии из Тибулла» Батюшкова:

При шуме зимних выюг, под сенью безопасной,
Подруга в темну ночь зажжет светильник ясный
И, тихо вретено кружа в руке своей,
Расскажет повести и были старых дней.

(*Батюшков К. Н.* Соч. М.; Л., 1934. С. 64)

См.: *Малафеев К. А.* «Я думал стихами...»: Историко-документальные очерки о лирических стихах А. С. Пушкина. Рязань, 2000. С. 37–39. В подлиннике у Тибулла – не «подруга», а «старушка».

¹¹⁶ См.: *Кардаш Е. В.* Стихотворение Пушкина «Аквилон»: К вопросу об историко-литературном контексте // *Временник Пушкинской комиссии.* СПб., 2016. Вып. 32. С. 178—205.

«микроскопической оды».¹¹⁷ В. М. Маркович отмечает сочетание стилистических форм мадригала и дифирамба в стихотворении Языкова «Ау!», а анализируя вторую редакцию пушкинской «Деревни», прослеживает, как в ней сменяют друг друга языки дружеского послания, идиллии, медитативной элегии и сатиры.¹¹⁸ По наблюдениям Е. Н. Григорьевой и В. Т. Золотухина, смысловое движение сонета Веневитинова «К тебе, о чистый Дух, источник вдохновенья...» осуществляется, в частности, через переход от элегической лексики (в катренах) к одической лексике (в терцетах).¹¹⁹

Подобные жанрово-композиционные структуры были бы невозможны помимо отчетливой дифференциации жанров, на взаимодействии (а не смешении) которых и строится художественное решение у Жуковского, Вяземского, Пушкина, Языкова, Баратынского, Веневитинова. Во всех случаях языки жанров отнюдь не сливаются в некое неразличимое единство, они слышны, как слышны голоса инструментов в оркестре. И если мы способны их аналитически выделять, то тем более они были различимыми для слуха поэтов пушкинской эпохи, для которых жанровая дифференциация была чем-то вроде элементарной нотной грамоты. Это не только не смешение жанров, но и не жанровый синтез – скорее здесь уместно говорить о том самом полифоническом звучании, которое Бахтин напрасно считал исключительным свойством романа.

Итак, на протяжении Золотого века эстетические принципы и поэтика классицизма оставались одной из значимых компонент литературного сознания. Но свою роль на общем поле продолжали играть и принципы сентиментализма, в свою очередь успевшего напитаться доктринами рационалистической эстетики.¹²⁰ И если прививка классицизма

¹¹⁷ *Хитрова Д.* Ода как мадригал: К описанию одного стихотворения Баратынского // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 331–344.

¹¹⁸ *Маркович В. М.* Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература. 2015. № 2. С. 19–24.

¹¹⁹ См.: *Григорьева Е. Н., Золотухин В. Т.* Сонет Веневитинова «К тебе, о чистый Дух, источник вдохновенья...»: Датировка, поэтика, шеллингианский сюжет // Русская литература. 2021. № 3. С. 160–161.

¹²⁰ Интеллектуальной почвой для сентименталистов была все та же рационалистическая культура XVIII в., и это на многом сказывалось. Так, Карамзин в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении» писал, что «непосредственное отражение предметов» оставляет в душе только хаос неупорядоченных чувственных

оказалась действенной в основном благодаря системе литературного образования, то наследие сентиментализма по преимуществу передавалась через личные, родственные и дружеские связи.

Одним из центральных лиц эпохи был Карамзин, хотя бы и занятый в последние десятилетия своей жизни преимущественно «Историей государства Российского». Приверженцами сентиментализма были родной дядя Пушкина, Василий Львович, а также литературный наставник Василия Львовича, Иван Иванович Дмитриев и ближайший друг Дмитриева Владимир Васильевич Измайлов. Измайлов и Василий Львович Пушкин умерли в 1830 г., Дмитриев – в 1837-м. И все это – отнюдь не последние люди на литературной сцене.

Авторитет Карамзина оставался неколебимым до самой его смерти. И не менее весомым был авторитет его близкого друга и сподвижника Ивана Ивановича Дмитриева, хотя период его деятельного творчества в основном пришелся на XVIII в. В 1820-е гг., когда он почти перестал писать, Воейков в «Парнасском адрес-календаре» дал ему такую аттестацию: «И. И. Дмитриев, действительный поэт 1-го класса. По прошению уволен от поэзии в царство дружбы и славы с ношением лаврового венка».¹²¹ Это был язвительный намек на то, что лавровый венок Дмитриев носит только по праву дружбы с Карамзиным. Но несмотря на подобные шутки Дмитриев продолжал оставаться авторитетной фигурой. В его московский дом постоянно приезжали с визитами молодые литераторы, он был в дружеских отношениях с А. И. Тургеневым, Вяземским, Жуковским. Что же касается Воейкова, показательна история написанного им в 1820 г. большого разбора только что вышедшей из печати поэмы «Руслан и Людмила». Разбор, поначалу апологетический, публиковался частями в нескольких номерах «Сына отечества». В последней части тон Воейкова вдруг резко переменялся: пошли сетования на безнравственность произведения и указания на недостатки языка и стиля. Причиной такой неожиданной перемены

понятий; лишь затем они освещаются разумом, который «разделяет и совокупляет их, находит между ими различия и сходства, отношения, частное и общее, и производит <...> идеи отвлеченные, которые собственно составляют знание» (Аглая. М., 1794. Кн. 1. С. 39—40). Само понятие «чувствительный человек» имело обобщенный характер. «Карамзинский сентиментализм оказался направлением, родственным классицизму, не отбросившим его начал, а унаследовавшим их» (Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 30; см. также С. 38).

¹²¹ «Арзамас»: Сб. в 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 7.

послужил пренебрежительный отзыв Дмитриева, высказанный в письме к Карамзину,¹²² но ставший известным в литературных кругах. Пушкину этот отзыв запомнился, он отплатил Дмитриеву рядом холодных высказываний и пародиями на его «Апологи» (М., 1826), написанными совместно с Н. М. Языковым.¹²³ Со стороны Пушкина отчасти это явилось демонстрацией несогласия с Вяземским – автором писавшейся в 1821—1823 гг. статьи «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева», в которой вклад Дмитриева в развитие литературного языка был объявлен равным вкладу Карамзина, а достоинство басен Дмитриева равным достоинству басен Крылова.¹²⁴ Показательно, однако, что позднее, после возвращения из ссылки, во второй половине 1820-х и в 1830-е гг. Пушкин много общался с Дмитриевым, переписывался с ним, дарил ему свои книги.

Внимания заслуживает и дядя Пушкина Василий Львович, ровесник Карамзина, до конца дней не только сохранявший верность эстетическим принципам карамзинизма, но и бывший образцом того особого типа бытового поведения, который сформировался в культуре сентиментализма. В конце ноября 1811 г. К. Н. Батюшков в письме к Вяземскому вспоминал Василия Львовича, который «является в обществе часу около девятого», «с кудрявой головой, в английском фракке, с парой мадригалов в штанах и с большим экспромтом, заготовленным накануне за завтраком, экспромтом, выписанным из какого-нибудь “Almanach des Muses”».¹²⁵ Ту же манеру поведения он сохранил и в зрелые

¹²² См. комментарий О. А. Проскурина к «Руслану и Людмиле»: *Пушкин А. С. Соч.: Комментированное издание / Под общей ред. Д. М. Бетеа. М., 2007. Вып. 1. С. 61—66. 20 октября 1820 г. Дмитриев писал Вяземскому о недавно прочитанной поэме: «Мне кажется, что это недоносок пригожего отца и пригожей матери (музы). Я нахожу в нем очень много блестящей поэзии, легкости в рассказе: но жаль, что часто впадает в *бюрлеск*» (Старина и новизна. СПб., 1898. Кн. 2. С. 141).*

¹²³ Речь идет о «Нравоучительных четверостишиях», опубликованных Языковым в «Невском альманахе» на 1827 г. (СПб., 1826. С. 167—170) и на 1828 г. (СПб., [1827]. С. 59—60) с подписью: «***».

¹²⁴ Статья Вяземского, по словам С. Д. Полторацкого, была принята «с восторженным одобрением в литературном мире» (цит. по: *Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 316* (примеч. М. И. Гиллельсона)). Преимущества Дмитриева перед Крыловым Пушкин оспаривал в письме к Вяземскому от 8 марта 1824 г. Вяземский, однако, на таком преимуществе и не настаивал, он подчеркивал равное достоинство двух баснописцев, каждый из которых ярко своеобразен.

¹²⁵ *Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 188.*

годы: «Порхал <...> на маскарадах, играл в спектаклях, ухаживал за дамами <...> Это не было ребячеством, это была до конца доведенная верность избранным культурным установкам. Причем В. Л. мыслил себя не пассивным потребителем данной культуры, а ее пусть не идеологом, но активным деятелем и создателем – по принятым и опробованным образцам».¹²⁶ Тех же образцов он придерживался и в своей поэзии (вызывавшей в пушкинском круге добродушно-ироничное отношение), и своих полемических выступлениях, в которых давал яростный отпор всем, кто покушался на заветы карамзинизма. И пока Василий Львович был жив, то есть на протяжении и 1810-х, и 1820-х годов, культура карамзинизма передавалась, благодаря общению с ним, младшим поколениям. Михаил Дмитриев вспоминал о нем: «Добрый и любящий общественную жизнь, Василий Львович переходил, так сказать, от поколения к поколению; он был приятель дедов, отцов и внуков. Он был приятель с Карамзиным и Дмитриевым; потом с Жуковским, Батюшковым, Дашковым и их современниками, которые все были его моложе; потом сделался приятелем и с нами, которые были и их моложе».¹²⁷ А Иван Иванович Дмитриев «говаривал о нем, что он кончит тем, что будет дружен с одними грудными младенцами, потому что чем более стареет, тем все более сближается с новейшими поколениями».¹²⁸ Это звучит забавно, но одно только присутствие Василия Львовича в культурной жизни Золотого века не позволяло ощущать сентиментализм как нечто, безвозвратно оставшееся в прошлом.¹²⁹

Имелся у сентименталистов и представлявший их орган периодической печати. Он назывался «Дамский журнал», его редактором был ультра-сентименталист Петр Иванович Шаликов. Пушкинское окружение относилось к Шаликову иронически, но это не мешало Вяземскому, например, печататься в «Дамском журнале». Его название говорит само за себя – он был, в прямом соответствии с установками карамзинизма, ориентирован на вкус прекрасных читательниц. Показательно, что журнал продержался на плаву 10 лет – с 1823 по 1833 г., и выходил сначала два раза в неделю, а потом еженедельно. Стало быть, спрос на него безусловно был.

¹²⁶ *Панов С. И.* «Смиранный стихотворец» // Пушкин В. Л. Стихотворения. СПб., 2005. С. 9.

¹²⁷ *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 92—93.

¹²⁸ *Вяземский П. А.* Автобиография // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. XXIX.

¹²⁹ См.: *Панов С. И.* «Смиранный стихотворец». С. 4.

Важнее всего, однако, что под знаменами Карамзина выступили арзамасцы. С его личностью и творчеством – и шире: с движением сентиментализма – их слишком многое связывало. Так, Батюшков – племянник, воспитанник и почитатель М. Н. Муравьева, который был в свое время учителем Карамзина.¹³⁰ Вяземский – сводный брат второй жены Карамзина и его воспитанник, еще в детстве и юности видевший в родительском доме И. И. Дмитриева, В. Л. Пушкина, Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Юность Жуковского, окрашенная дружбой со старшими сыновьями И. П. Тургенева, – приобщила его к тому же духовному опыту, через который в молодости прошел Карамзин. Д. А. Блудов, один из остроумнейших арзамасских полемистов – двоюродный брат В. П. Озерова, с ранних лет вошедший в окружение И. И. Дмитриева,¹³¹ под началом которого служил в Министерстве юстиции другой яркий полемист-арзамасец Д. В. Дашков.¹³² При этом нельзя сказать, что

¹³⁰ М. Н. Муравьев (1757—1807) стал предтечей не только сентименталистов, но и следующего писательского поколения: он дал образцы субъективной автобиографической лирики (рукописный сборник «Новые лирические опыты Михайлы Муравьева. 1776»), «легкой поэзии» (рукописный сборник «Pièces fugitives», 1778—1884; «Послание о легком стихотворении к А. М. Бр<янчанинову>», 1783), элегии («Сожаление молодости», 1780), баллады («Неверность», 1781; «Болеслав», опубл. 1810), литературного письма с поэтическими вкраплениями (этот эпистолярный жанр позднее широко практиковался арзамасцами). С рукописями Муравьева был хорошо знаком Жуковский. О Муравьеве см.: Кулакова Л. И. М. Н. Муравьев // Учен. зап. ЛГУ. 1939 № 33. Вып. 4. С. 4—42; Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 136—156; Душина Л. Н. М. Н. Муравьев и русская баллада // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Л., 1978. С. 39—49; Западов В. А.: Муравьев // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2. С. 305—313; Сионова С. А. Поэзия М. Н. Муравьева: (К проблеме становления предромантизма в русской литературе второй половины XVIII в.). Елец, 1995.

¹³¹ Показательно, что выступления с «прокарамзинских» позиций не мешали Блудову оставаться убежденным классиком, поклонником Лагарпа, за что Пушкин называл его «маркизом» (см. письмо Пушкина к Жуковскому от 20-х чисел апреля 1825 г. — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 167).

¹³² Разумеется, такого рода личные связи играли важную, но отнюдь не решающую роль в становлении литературной позиции. Например, Жуковский, Мерзляков и Воейков вышедшие из одно и того же младшего тургеневского кружка отнюдь не стали литературными единомышленниками.

сентиментализм как таковой был для арзамасцев святая святых. Вяземский осмеивал Шаликова с его ложной чувствительностью, Василий Львович, оставаясь любимым членом «Арзамаса», то и дело становился предметом иронических высказываний, достаточно рано в глазах некоторых из них начала колебаться репутация И. И. Дмитриева, которого Пушкин, как уже говорилось, в 1826 г. беззастенчиво пародировал. Но имя Карамзина оставалось неприкосновенным несмотря на то, что заданный им вектор литературного развития не был поддержан поэтами пушкинского круга (к этому вопросу нам еще предстоит вернуться во второй части главы).

Романтизм – третье литературное направление, которое здесь необходимо рассмотреть. Как явление, имеющее репутацию ключевого переходного звена эпохи, он заслуживает особенно пристального внимания.

У понятия «романтизм» имеется одно несомненное преимущество перед «сентиментализмом» и «реализмом» — его использовали носители той культуры, которая признана романтической (а также и их противники). Но у этого есть своя обратная сторона: создается иллюзорное впечатление, будто в 1820—1830-е гг. романтизмом называли то же самое, что и в позднейших исследованиях. Между тем в пушкинскую эпоху объем понятия «романтизм» формировался в дискуссионном поле, и общая концепция тогда едва ли сложилась. А положения, в которых все-таки сходились большинство авторов, как раз не совпадают с выработанным позднее пониманием романтизма.¹³³

¹³³ На это указывал еще Ю. Н. Тынянов: «Большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывавшиеся в них многообразные явления». «Подходя с готовыми критериями “классицизма” и “романтизма” к явлениям тогдашней русской литературы, мы прилагаем к многообразным и сложным явлениям неопределенный ключ, и в результате возникает растерянность, жажда свести многообразное явление хоть к каким-нибудь, хоть к кажущимся простоте и единству. Таков выход, продиктованный историкам самим определением романтизма, которое сложилось не во время борьбы 20-х годов, а позднее, — определением, в котором сложные явления предыдущего литературного поколения, уже стертые в памяти позднейшего, были приведены к насильственному упрощению» (Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 24, 51).

Когда в России заговорили о романтизме, в западных литературах (прежде всего в Германии) он уже был отрефлексируемым фактом; мы получили его, так сказать, из вторых рук. Но европейский романтизм не был единым движением. Существуют разные версии и английского, и французского, и немецкого романтизма, и каждая из них имеет ярко выраженную индивидуальную определенность и национальную окраску.

Английский романтизм, несомненно, разнолик. Байроном¹³⁴ он заявлен как пафос индивидуализма, как выдвигание героя, способного в одиночку противостоять и миру, и Богу, как экзотический колорит, как ирония, сплавливающая лирику с эпосом, в котором есть место для литературной рефлексии. Но совсем иначе выглядит озерная школа, с ее обращенностью к простой, не героической жизни, с ее идеями пантисократии, равенства всех существ в мире, который напоен из божественного источника, но и уязвлен таинственными злыми силами, с ее мечтой о восстановлении исконных красоты и благополучия, свободных от этих злых сил.¹³⁵

Французский романтизм знает сосредоточенность на внутренней жизни, часто меланхоличной, как у Сенанкура или в поэзии у Ламартина – но знает и кипение страстей, по силе не уступающих байроновским. Однако страсти, движущие, например, сюжеты драм и романов Гюго, сталкивают между собой равномогущих героев, ни одному из которых не дано, как это было у Байрона, занять единственно центральное положение. Гюго разворачивает многофигурные композиции, вводит широко разработанную социальную тему.

Совершенно иная доминанта у немецкого романтизма, благодаря Шеллингу исконно метафизичного. Здесь в центре не отдельный герой, как у Байрона, и не сообщество людей, как у Гюго, но устройство мира как такового. Для немецких романтиков, и йенских, и более поздних Клейста или Гофмана живое начало мира несовместимо с мертвой определенностью, неподвижностью, косностью; оно расшатывает любые четкие контуры – будь то контуры предметов, идей или человеческой личности. Но совсем иначе выглядят гейдельбергские и швабские романтики с их любовью к фольклору, к патриархальности, с мечтой об успокоенной в конечном итоге идиллической жизни. И в этом они ближе к лейкистам, чем к йенской школе или романтизму Клейста и Гофмана.

¹³⁴ В России творчество Байрона уже к началу 1820-х гг. было признано одним из эталонов романтизма.

¹³⁵ См.: *Берковский Н. Я. Лекции по зарубежной литературе первой половины XIX века // Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2023. С. 159.*

Каждый из русских авторов, которым романтизм в принципе импонировал, избирал для себя, в зависимости от своих личных симпатий, тот или иной вариант европейского романтизма. Для Пушкина значимой фигурой стал Байрон, на фоне которого Ламартин казался недостаточно романтичным.¹³⁶ Симпатии Николая Полевого однозначно склонялись к Франции, совершенное воплощение романтизма он видел в творчестве Виктора Гюго.¹³⁷ Проза Гоголя, органично (вероятно, стихийно) близкая немецкому романтизму (которому Пушкин остался по большому счету чужд), производит впечатление, что ее автор о существовании Байрона даже не подозревал. Что же касается Франции, то тут для Гоголя интереснее всего оказалось направление, которое в России принято называть неистовой словесностью. Подобный сопоставительный перечень можно было бы продолжать, но отсутствие единых ориентиров русского романтизма и так довольно очевидно. Общую картину мы можем только сложить – сложить в буквальном смысле этого слова, суммировав то, что было разрозненными фрагментами литературной жизни. Для современников Пушкина и Жуковского единство такой картины вовсе не было очевидным.

Возьмем для примера посвященное русскому романтизму и обладающее неоспоримыми достоинствами исследование И. И. Замотина,¹³⁸ написанное на рубеже XIX и XX вв. и ставшее отправной точкой для многих позднейших работ. Замотин начинает свою книгу с обширного аналитического обзора литератур европейского романтизма и, суммируя свои наблюдения, приходит к определению трех фундаментальных оснований этого течения: индивидуализм, национализм (имеются в виду народность и национальное своеобразие), универсализм. С этими ключами в руках он переходит к русскому литературному материалу, находя в нем несомненные проявления основополагающих

¹³⁶ 30 ноября 1825 г. Пушкин писал А. А. Бестужеву: «...робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма. Под романтизмом у нас разумеют Ламартина» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 245*). Семь лет спустя Пушкин уже писал о «тощем и вялом однообразии» Ламартина (см. «Начало статьи о В. Гюго» – Там же. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 219).

¹³⁷ См. вышедшую в самом начале 1832 г. статью: *Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах: (Против статьи г-на Шове) // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика: Статьи и рецензии: 1825–1842. Л., 1990. С. 104–105, 127.*

¹³⁸ *Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. СПб., 1902, 1907. Т. 1–2.*

свойств европейского романтизма.¹³⁹ Между тем индивидуализм, проявившийся в творчестве Байрона, и проповедуемый Гердером интерес к национальному своеобразию, захвативший Германию XVIII в. гораздо раньше, чем были заявлены идеи романтизма, – эти две тенденции, обозначенные Замотиным как индивидуализм и национализм, – имели между собой лишь незначительные точки соприкосновения. Плохо объединялись они и в сознании русских критиков. Байрон был признан в России образцовым романтиком еще до появления «Кавказского пленника» и рассуждений Вяземского, уравнивающих между собой байронизм и романтизм. Романтическим было признано и обращение к национальной старине, к имеющей национальную окраску области фантастического (волшебного). В 1820 г. в рецензии на «Руслана и Людмилу» А. Ф. Воейков, определив пушкинскую поэму как богатырскую, шуточную и волшебную, почерпнутую «из старинных русских сказок», заключал: «Ныне сей род поэзии называется *романтическим*».¹⁴⁰ Не соглашаясь с Воейковым, А. А. Перовский (в будущем Антоний Погорельский, вставший у истоков русской фантастической повести) указал на принципиально иную, байроновскую версию романтизма: «Следовательно, смесь богатырского, волшебного и шуточного составляет романтическое! Прекрасная дефиниция! Неужели не случалось никогда г. В<оейкову> читать творения так называемые романтические, в коих не было ничего ни волшебного, ни богатырского, ни шуточного? Советуем ему прочесть лорда Байрона, признанного первым сочинителем в сем роде: там он найдет многое, где нет ничего ни волшебного, ни шуточного, ни

¹³⁹ В труде И. И. Замотина подобный ход исследовательской мысли дан эксплицитно. Что же касается прочно сформировавшегося в течение следующего столетия представления о русском романтизме, то оно имплицитно основано на сходных предпосылках: в общей сумме русских художественных текстов первой трети XIX в. мы действительно находим общую сумму ключевых признаков европейского романтизма – и представляем себе русский романтизм как некое целое.

¹⁴⁰ [Воейков А. Ф.] Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочин<ение> Александра Пушкина. С. 36, 38.

богатырского».¹⁴¹ Как видно из реплики Перовского, две версии романтизма не соединялись друг с другом в глазах современников.¹⁴²

Сказанное не значит, конечно, что согласованных тенденций вовсе не возникало. Существовал общий круг спиритуалистических вейний; одна за другой писались и байронические поэмы, и фантастические повести.¹⁴³ Но между двумя последними ярко выраженными направлениями художественных усилий едва ли найдется серьезно объединяющая их эстетическая идея.

Между тем на теоретическом уровне такая идея, пожалуй, существовала. Как и следует ожидать, обнаруживается она там, где имеется общий источник. Хорошо известно, что одним из влиятельных источников русских воззрений на романтизм стала книга Ж. де Сталь «О Германии» (1810). Существенно, что ею были впечатлены авторы, отнюдь не придерживавшиеся хоть сколько-нибудь согласованных взглядов.

Жермену де Сталь многие причисляли к романтикам, хотя на ее художественном творчестве, как и на образе мысли в целом несомненно лежит печать века Просвещения. Другое дело, что она оказалась пропагандистом романтической культуры – недаром ее «Вергилием» долгие годы был Август Шлегель, один из виднейших теоретиков немецкого

¹⁴¹ [Перовский А. А.] Замечания на разбор поэмы «Руслан и Людмила», напечатанный в 34, 35, 36 и 37 книжках «Сына отечества» (Письмо к издателю) // Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. С. 76 (впервые: *Сын отечества*. 1820. Ч. 65. № 42; подпись: П. К-в).

¹⁴² Ср. сделанное в конце 1824 или начале 1825 г. полемическое замечание В. К. Кюхельбекера о том, что Вяземский и его противники напрасно «сбивают», то есть соединяют «две совершенно разные школы — истинную романтику (Шекспира, Кальдерона, Ариоста) и недоговаривающую поэзию Байрона» (*Кюхельбекер В. К. Минувшего 1824 года военные, ученые и политические достопримечательные события в области Российской словесности* // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 499).

¹⁴³ Общие религиозно-мистические предпосылки, импульсы, мотивы и темы в литературе эпохи, которую принято называть романтической, получили масштабное рассмотрение в кн.: *Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма*. М., 2012. Русским байроническим поэмам и фантастическим повестям посвящена столь обширная исследовательская литература, что даже избирательный перечень составил бы объемную библиографию.

романтизма.¹⁴⁴ Согласно постулату, выдвинутому в книге «О Германии», классицизм и романтизм соответствуют двум эрам: языческой и христианской. Хронологически романтизм берет свое начало в эпоху средневековья, когда религиозная вера стала доминантой европейского сознания, когда расцвело искусство трубадуров, рожденное рыцарством и христианством. По убеждению Ж. де Сталь, вся область литературы поделена между язычеством и христианством, Югом и Севером, античностью и средневековьем. Это и есть сферы влияния классицизма и романтизма. Так, литературы Юга (Франции, Италии) склоняются к классицизму, литературы Севера (Англии, Германии) – к романтизму. В рамках этой классификации был высказан еще один важный тезис: верность европейского классицизма античному наследию – это верность привнесенной культуре, в то время как романтизм питается из родной национальной почвы.¹⁴⁵

Из всего этого следовало, что понятия «классицизм» и «романтизм» описывают все обозримое историческое и географическое пространство европейской культуры. Вполне очевидно, что с современным представлением о последовательно сменяющих друг друга литературных направлениях такая конструкция не имела ничего общего. Она выдвигала романтизм и классицизм как диадку, как две соотнесенные друг с другом *универсалии*, как два модуса бытия словесности (а иногда и шире – как два модуса бытия человечества).

Именно это представление стало общим местом в теоретических выступлениях русских критиков. Его приняли такие разные авторы, как, например, Надеждин, Бестужев и Полевой, определявшие античность как «период вещественного бытия человеческого», а

¹⁴⁴ В 1876 г. в «Приписке» к статье «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» П. А. Вяземский писал: «Толки о романтизме пошли с легкой руки Шлегеля и ученицы его г-жи Сталь, особенно в книге ее “О Германии”» (*Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 40*). В 1824 г. в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» он объединял их имена так же, как в этом позднем признании (см.: Там же. С. 97). Орест Сомов в трактате о романтизме прямо называл г-жу Сталь-Голстейн своей путеводительницей (см.: *Сомов О. М. О романтической поэзии: Опыт в трех статьях. СПб., 1823. С. 29—30*). Вообще похоже, что русские литераторы чаще ориентировались на франкоязычное и компактное изложение французской писательницей немецких идей, чем на сами первоисточники.

¹⁴⁵ См.: *Staël-Holstein G. de. De l'Allemagne. 2e ed. Paris, 1814. Т. 1. P. 271–278*. Отметим, что в концепции романтизма, предложенной Ж. де Сталь, индивидуализм не фигурировал как маркер романтизма.

христианскую эпоху – как «период жизни духа человеческого».¹⁴⁶ Та же антитеза (вещественное – духовное) описывала диаду «классицизм – романтизм». Различие их экспонирования в русских теоретических трудах в основном было связано с тем, что их можно было трактовать и как доминирующие в определенной хронологической последовательности (сначала язычество и классицизм, потом христианство и романтизм), и как поочередно сменяющие друг друга, и как расщепленное единство, которому еще предстоит восстановиться.

Последней точки зрения придерживался Надеждин,¹⁴⁷ который исходил из того, что в человеке неразрывно соединены две стихии – «мир телесный, внешний, видимый и мир невещественный, внутренний, недоступный чувствам»; их борьба и синтез осуществляются в сознании и самосознании человеческом. Младенчество человечества – эпоха «первоначального тождества» двух стихий и двух устремлений. С разрушением тождества началась их борьба и поочередное доминирование. Эти две тенденции и определяют природу классицизма, с одной стороны, и романтизма – с другой.

Следуя за видимой природой, классическая поэзия облекала «симметрической гармонией» «грубую массу материи», обнажала «ясную простоту» своего предмета; ей более всего приличествовало «выражение скульптурное». Утонченный и невещественный предмет романтической поэзии «исчезал в странах надзвездных, недоступных для внешнего чувства»; воплощаясь, он сближался с живописной смесью радужных цветов.

¹⁴⁶ Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах. С. 100, 101. Аналогичную точку зрения Надеждина см.: Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 369; о том же писал Бестужев (см.: Бестужев-Марлинский А. А. «Клятва при гробе Господнем. Русская быль XV века». Сочинение Н. Полевого. М., 1832 // Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 416—417).

¹⁴⁷ Свою обстоятельную латинскую диссертацию «О романтической поэзии. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» (*Nadezdin N. De poesii romantica. De origine, natura et fatis poeseos, quae romantica audit*. М. 1830) Надеждин защитил в 1830 г. и в том же году издал переводы отрывков из нее (см.: Вестник Европы. 1830. № 1, 2; Атеней. 1830. № 1). В указанном выше издании 1972 г., подготовленном Ю. В. Манном, опубликован полный и, судя по всему, авторский перевод диссертации (см.: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. С. 498—503; коммент. Ю. В. Манна), который и цитируется в настоящей статье. Разумеется, диссертация не была единственной площадкой, на которой Надеждин высказывался о романтизме.

Отсюда ее щегольство, страсть к украшательству, «отсутствие единства, порядка и соразмерности в частях»,¹⁴⁸ разгоряченность чувств, фантастичность организации, отвержение границ пространства и времени, а вместе с ними – и Аристотелевых единств.

Располагая классическую и романтическую поэзию на историческом поле, Надеждин отводит первой эпоху античности, второй – эпоху средневековья. В Византии он видит «огромный труп» умершего и разлагающегося древнего мира,¹⁴⁹ окончательно истребленный варварами; вместе с этим миром умерла и классическая поэзия. Эпоха рыцарства, озаренная светом божественной религии, стала эпохой романтизма, XVI столетие – его золотым веком и свидетелем его падения.¹⁵⁰ К XVII веку романтическая поэзия уже «скончалась, как и классическая»,¹⁵¹ и тогда эстетическая деятельность обратилась вспять, к античной древности, которая к тому времени была уже неплохо изучена. Однако «метемпсихоз поэзии классической», задуманный французским гением, не мог состояться, ибо «век, однажды умерший, не воскреснет». Французский классицизм, навязавший свои законы Европе, был лишь слабым подобием античного искусства, исказившим его черты, давно уже не соответствовавшие историческому состоянию духа человеческого. Вновь начались поиски обновления, и, на сей раз из Германии, пришла мысль возродить мир романтический, который «ближе, кажется, и сроднее с духом настоящих времен, чем тот, коим дышит классическая древность, отделенная от нас столь многими веками».¹⁵² Но возрожден был лишь призрак, «лжеромантические шарлатаны», отвергнувшие все пределы, законы и правила, создали лишь уродливую карикатуру на романтизм. В числе этих шарлатанов – Байрон, «зловещее знамение» миру.¹⁵³

¹⁴⁸ *Надеждин Н. И.* О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической. С. 196—198.

¹⁴⁹ Там же. С. 139.

¹⁵⁰ Публикуя фрагмент диссертации в «Атенеи», Надеждин добавил специальное примечание: «...под именем романтической поэзии разумеется здесь везде ни более и ни менее как поэзия средних веков, начавшаяся, при возрождении Европы, прованскими трубадурами и кончившаяся с падением рыцарства, составлявшего душу Среднего мира, и с началом нового порядка вещей, принадлежащего, собственно, последним двум столетиям» (Там же. С. 182).

¹⁵¹ Там же. С. 215.

¹⁵² Там же. С. 231.

¹⁵³ Там же. С. 238.

С точки зрения Надеждина, романтизм, как и классицизм, «выражает <...> одну только половинную сторону человечества». ¹⁵⁴ Бессмысленно восстанавливать лишь одну или другую. Следует привести их к «средоточному единству», которое может быть достигнуто «не чрез механическое их сгромаждение, но чрез динамическое сопроникновение». ¹⁵⁵

Диссертация Надеждина и опубликованные им отрывки из нее, разумеется, вызвали споры. ¹⁵⁶ А. Ф. Мерзляков во время диспута выступил в защиту новоевропейского классицизма, ¹⁵⁷ И. Н. Середний-Камашев – в защиту современного романтизма, ¹⁵⁸ Н. А. Полевой, рецензируя диссертацию, указывал на нелепость идеи «какого-то *соединения романтизма с классицизмом*». ¹⁵⁹ Надеждину, таким образом, возражали по всем его основным позициям.

Впрочем, Полевой, отвергнувший идею Надеждина в 1830 г., уже в 1832-м осторожно скорректировал свое заявление, оговорив, что сближение романтизма возможно лишь с древней классической литературой, но не с классицизмом французского толка. Отметив это в статье «О романах Виктора Гюго...», он постарался дать в ней четкие определения понятий: «Почитаем необходимым объяснить здесь смысл, в каком принимаем мы слова: *классицизм, романтизм*. Классическою литературою мы называем вообще литературу древнюю, то есть греческую и латинскую, и литературу, образованную по ложно понятым основаниям древней литературы, то есть французскую, перенятую у французов другими народами. В самом последнем, ограниченном смысле мы употребляем в статье нашей слово: *классицизм*. Романтическою литературою называют собственно народную литературу христианской Европы средних времен; но вообще можно принимать слово романтизм для означения всех литератур Востока и Севера, а также для означения литературы современной, составившейся из соображения древней классической и

¹⁵⁴ Там же. С. 232.

¹⁵⁵ Там же. С. 247.

¹⁵⁶ См.: Там же. С. 496—498; коммент. Ю. В. Манна.

¹⁵⁷ См.: *Костенецкий Я. И.* Воспоминания из моей студенческой жизни // Русский архив. 1887. Кн. 1, № 3. С. 346.

¹⁵⁸ См.: *Середний-Камашев И. Н.* Несколько замечаний на рассуждение г. Надеждина о романтической поэзии // Московский вестник. 1830. Ч. 3. № 9. С. 44—57.

¹⁵⁹ Московский телеграф. 1830. Ч. 33. № 10. С. 233.

литератур северных, южных и восточных. В сем смысле говорим мы в статье нашей: *Романтизм*».¹⁶⁰

Принципиальное отличие Полевого от Надеждина в том, что романтизм для него — полноправный и, более того, главный участник современного литературного процесса. Относя зарождение романтизма к христианскому средневековью, Полевой обновленное романтическое движение связывает, как уже говорилось, прежде всего с Францией, где начало ему положил Шатобриан, а торжество обеспечил Виктор Гюго.¹⁶¹ Таким образом, в начале 1830-х гг. Полевой в целом трактовал романтизм как движение, пришедшее на смену классицизму, и в историческом плане располагал их в однонаправленной временной последовательности. В начале 1840-х его концепция существенно изменилась. Теперь ему представляется, что две эти эстетические доминанты поочередно сменяют одна другую: «Настоящее время есть переход от романтического бурного переворота к времени мирному, к новому, тихому воссозданию прежних положительных идей человечества. Потомки доживут опять до времени своего классицизма, а их потомки опять разрушат их создание новым переворотом — в том заключается жизнь человека и жизнь ума его».¹⁶² Пусть идея эта предложена с оговорками (новый классицизм должен научиться ценить и Корнеля, и Шекспира), она резко переносит акцент с исторической последовательности направлений на их универсальный характер: романтизм и классицизм предстают как две основные тенденции, поочередно подчиняющие себе мировую культуру.

Через год после появления программной статьи Полевого о романах Гюго в «Московском телеграфе» была напечатана большая статья ссыльного Бестужева о романе самого Полевого.¹⁶³ Впрочем, к предмету, заявленному в ее заглавии, автор приступает лишь в самом финале, главное содержание статьи посвящено романтизму. Бестужев дает очень четкое его определение, которое резко сближает его версию с той, что предложена Надеждиным: «Надобно сказать однажды навсегда, что под именем романтизма разумею я стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах. А потому

¹⁶⁰ Полевой Н. А. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах. С. 108.

¹⁶¹ Мощным стимулом к возникновению романтизма Полевой считал Французскую революцию (см.: Там же. С. 104—105).

¹⁶² Полевой Н. А. Несколько слов о современной русской критике // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. С. 333.

¹⁶³ Марлинский А. «Клятва при гробе Господнем. Русская быль XV века». Сочинение Н. Полевого. М., 1832 // Московский телеграф. 1833. № 15, 16, 17, 18.

я считаю его ровесником душе человеческой... А потому я думаю, что по духу и сущности есть только две литературы: это литература до христианства и литература со времен христианства <...> В первой преобладают чувства и вещественные образы; во второй царствует душа, побеждают мысли». ¹⁶⁴ Идеал вещественно-прекрасного мы находим в древнегреческом искусстве, однако и в эпоху античности романтизм «оперялся понемногу», развитие шло от Гомера к Платону. ¹⁶⁵ Древний мир пал, и на его развалинах в средние века стали прокладываться тропинки, «по коим романтизм вторгнулся в Европу». ¹⁶⁶ По мере того, как ветшал феодальный мир, с изобретением пороха и книгопечатания, с открытием Нового Света, с выступлениями протестантов, которые отвергли «вещественность» католичества, «дух зашевелился везде: он рвался на простор, оттого что телу пришлось (так!) чересчур тесно». ¹⁶⁷ Культура начала «сбрасывать с себя классицизм, как одежду мертвеца», ¹⁶⁸ но в то время, когда мир уже получил Данте, Кальдерона, Камюэнса и Шекспира, Франция «замуровала свой ум в гробовые плиты классицизма», ¹⁶⁹ опять возобладала вещественность, хотя и возмущаемая такими романтиками, как Руссо.

Обращаясь к России, Бестужев называет первого нашего романтика – это «огнедышащий Державин», с его «дерзостью образов», «новостью форм», с его восторгом, который «сплавлен всегда с грустною мечтательностию». ¹⁷⁰ Ту же «романтическую мечтательность», а с ней и любовь к родной истории внушил русским читателям Карамзин. ¹⁷¹ Самобытный Крылов обновил «ум и язык русский во всей их народности». ¹⁷² Жуковский пересадил на русскую почву романтизм немецкий,

¹⁶⁴ *Бестужев-Марлинский А. А.* «Клятва при гробе Господнем. Русская быль XV века» // *Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 416—417.* Первую Бестужев называет литературой судьбы, вторую — литературой воли.

¹⁶⁵ Там же. С. 422.

¹⁶⁶ Там же. С. 426.

¹⁶⁷ Там же. С. 433.

¹⁶⁸ Там же. С. 434.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Там же. С. 440—441.

¹⁷¹ Там же. 441.

¹⁷² Там же. С. 442.

шиллеровский.¹⁷³ Наконец явился Пушкин, а затем толпы подражателей ему и Жуковскому, и романтизм победил.

Заметим, что круг русских авторов, причисляемых к романтикам, расширен таким образом, чтобы максимально захватывать прошлое: отсчет русского романтизма начинается с Державина. Тем не менее, для Бестужева исторический вектор направлен в одну сторону – от прошлого к настоящему, в сторону романтизма. Зарождаясь в недрах античности, укрепляясь в средние века, временно отступая в XVII и XVIII столетиях, он, тем не менее, снова берет верх и торжествует в современности. Отдельной строкой Бестужев заявляет: «Мы живем в веке романтизма»,¹⁷⁴ и, варьируя этот тезис, повторяет: «Поэт в наш век *не может не быть* романтиком».¹⁷⁵ Остается только отметить, что изображаемое Бестужевым направление исторического движения от классицизма к романтизму никоим образом не отменяет того, что он, как и другие его современники, мыслит две эти эстетические доминанты как универсальную диаду, с помощью которой может быть описана вся история литературы.

За десять лет до Бестужева тот же вектор исторического движения пытался наметить Орест Сомов. Признавая общую биполярную картину, он возражал против ограничения романтической поэзии исключительно средними веками и временами рыцарства, ибо не все народы пережили культуру рыцарства. Поэтому романтической Сомов назвал «новейшую поэзию, не основанную на мифологии древних и не следующую раболопно их правилам».¹⁷⁶ Исходя из этого он методично очертил круг романтических авторов, появившихся вслед за маврами, в которых видел прародителей романтизма: Ариосто, Тассо, Лопе да Вега, Кальдерон, Шекспир, Спенсер, Мильтон, Байрон, Томас Мур, Вальтер Скотт, Саути, Кольридж, Томас Кемпбелл, Клопшток, Шиллер, Гете, Шиллер, Фредерик Матиссон, Людвиг Тик, Бюргер. По этому списку хорошо видно, что романтизм ни в коем случае не рассматривался как новое литературное течение. Более или менее сходные своей пестротой перечни романтиков мы встречаем в статьях других авторов того времени.

¹⁷³ В Шиллере Бестужев видит наследника Шекспира, а в Гете – воплощение самой мечтательной, полуземной Германии, «вечно колеблющейся между картофелем и звездами» (Там же. С. 442—443).

¹⁷⁴ Там же. С. 415.

¹⁷⁵ Там же. С. 446.

¹⁷⁶ Сомов О. М. О романтической поэзии. С. 23.

Очень близкий взгляд намечен и Пушкиным в наброске статьи, озаглавленной так же, как соответствующая глава в книге Ж. де Сталь «О Германии» – «О поэзии классической и романтической» (1825):¹⁷⁷ романтизм зародился в средние века; во Франции в эпоху Людовика XIV классицизм взял реванш, но не отменил дальнейшего развития романтизма, к которому Пушкин отнес, в частности, «Орлеанскую девственницу» Вольтера. Еще более четко, чем Сомов, Пушкин предложил способ проведения разделительной черты между классической и романтической поэзией: к первой следует относить произведения, форма которых соответствует жанрам, оформившимся в античности, ко второй – те, «формы» (то есть жанры) которых «не были известны древним и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими».¹⁷⁸

Полный обзор всех высказываний современников Пушкина о романтизме и, тем более, полемик о нем никак не входит в задачу настоящей статьи. Важно было наметить общую тенденцию, которая заключается в трактовке классицизма и романтизма как двух универсальных принципов, через противостояние которых может быть описано все историческое поле европейской культуры. Когда позднее возникло представление о литературных направлениях, последовательного сменяющих друг друга, и понятия «классицизм» и «романтизм» были встроены в их общую цепочку, эти понятия, конечно, не оказались омонимами тех, что употреблялись в 1820—1830-е гг., но отличались от них весьма существенно. Чтобы подчеркнуть эту разницу, отметим, что позднейшим аналогом подобного выделения эстетических универсалий, составляющих пару противоположностей, может служить учение Ницше об аполлоническом и дионисийском началах или (еще позднее) – бинарные оппозиции Генриха Вёльфлина.¹⁷⁹

¹⁷⁷ В французском оригинале: «De la poésie classique et de la poésie romantique».

¹⁷⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 36.

¹⁷⁹ Даже и содержательно диады, описанные Ницше или Вёльфлином, были близки в своих основаниях к тому, что эстетики 1820—1830-х гг. понимали под классицизмом и романтизмом. Так, Надеждин уподобляет романтизм «буйным сатурналиям» (*Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств. С. 369*), различия между классицизмом и романтизмом он сравнивает с различиями между скульптурой и живописью (см. выше) – ср., например, следующее рассуждение Вёльфлина: «В высших своих проявлениях живописный стиль вообще вторгается в область непостижимого. Если бы можно было сказать, что нарушение правил противопоставлено архитектонике (*das Architectonische*), то здесь имеет место решительное отрицание пластики. Чувству пластики противоречит все неопределенное, теряющееся в бесконечном, но как раз в этом

Найдя некий общий знаменатель в трактовках романтизма, возникших в 1820—1830-е гг., отметим и характерную для них сумятицу разноречивых мнений. Русская ситуация существенно отличалась от той, которая дала возможность Ж. де Сталь высказать свои умозаключения. Многим в книге «О Германии» она, как было сказано, обязана Августу Шлегелю, уже пережившему расцвет йенского романтизма.¹⁸⁰ Вполне оформившиеся и вполне уникальные философская эстетика и идеология этого литературного течения были той основой, которая позволяла перейти к генерализирующим обобщениям. В России движение шло в обратном порядке: предложенные Ж. де Сталь универсалии становились матрицей, которая прикладывалась к не получившему цельного оформления национальному материалу. Соответствия между тем и другим или отыскивались с трудом, или не отыскивались вовсе, понятия утрачивали отчетливость, хронологические параметры теряли устойчивость.

Одним из примеров, на которых это хорошо видно, могут служить смешение понятий «романтический» и «романический» и вытекающее из их трактовки определение волшебного и фантастического как мотивов, маркирующих принадлежность произведений к романтизму.

Предисловие Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» (1824), которое нередко называют манифестом русского романтизма, построено как спор между Классиком и Издателем – приверженцем романтической школы. Диалог начинается со слов классика о

и скрыта подлинная сущность живописного стиля» (*Вельфлин Г. Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Пер. Е. Г. Лундберга под ред. Е. Н. Козиной. СПб., 2004. С. 79*). Вероятно, такие аналогии объясняются обращением к общим немецким источникам. Так, например, Шеллинг пишет, что изобразительными средствами живописи «являются не телесные вещи, как в пластике, но свет и краски, то есть нечто, уже само по себе бесплотное и до известной степени духовное <...> это противоположение <...> может объяснить нам, <...> почему с неизбежностью пластика преобладала в античной древности, а живопись выдвинулась на первое место в новое время» (*Шеллинг Й. Об отношении изобразительных искусств к природе / Пер. И. Я. Колубовского // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 316—317*). На общность некоторых построений Вельфлина и Ф. Шлегеля указывает Е. Е. Дмитриева в статье «Немецкий классицизм» (*Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель. Т. 1. (в печати)*).

¹⁸⁰ Знакомство Ж. де Сталь с А. Шлегелем относится к 1804 г.

том, что ожидается появление третьей «романтической» поэмы Пушкина.¹⁸¹ Это определение не вызывает возражений Издателя, который, таким образом, молчаливо соглашается с Классиком в том, что первой романтической поэмой Пушкина можно считать «Руслана и Людмилу». Между тем, рецензируя за два года до этого «Кавказского пленника», Вяземский аттестовал его как произведение романтическое, написанное «по примеру Байрона в “Child-Harold”».¹⁸² Поэзия романтическая, таким образом, трактовалась как восходящая к наследию английского поэта. Казалось бы, ни содержание, ни поэтика байронической поэмы, с одной стороны, и «Руслана и Людмилы», с другой, не имеют между собой ничего схожего, позволяющего поставить их в общий романтический ряд. Мы уже видели, как именно на этой почве возникли разногласия между Воейковым и Перовским. Рассмотрим более внимательно те основания, исходя из которых русские критики могли относить первую пушкинскую поэму к романтизму.

Основной жанровой моделью «Руслана и Людмилы» была выбрана волшебнорыцарская поэма, ее главным образцом считался «Неистовый Роланд» («Orlando Furioso», 1507–1532) Л. Ариосто. Этой модели соответствуют фабула, в которой переплетаются истории нескольких героев, участие в событиях волшебников и волшебниц, шуточные авторские комментарии, неожиданные тематические перебивы в сюжетно напряженных местах. Ироническая «реконструкция» русской старины опиралась в области поэтики на поэму Вольтера «Орлеанская девственница» («La Pucelle d’Orléans», 1762), в области сюжетики – на «старинные русские предания», представленные лубочными книжками (в частности, сказкой о Еруслане Лазаревиче), сборником Кирши Данилова, возможно – «Русскими сказками» (1780–1783) В. А. Лёвшина. Известную роль в формировании «Руслана и Людмилы» сыграли русские «богатырские» поэмы конца XVIII – начала XIX в. («богатырская сказка» Н. М. Карамзина «Илья Муромец» (1794), «богатырская песнь» Н. А. Львова «Добрыня» (опубл. 1804), «богатырская повесть» А. Х. Востокова «Светлана и Мстислав» (опубл. 1806), «Богатырские повести в стихах» (1801) Н. А. Радищева – «Альоша Попович» и «Чурила Пленкович»). Из европейских источников к ним следует добавить «Скандинавскую поэму» Э. Парни «Иснель и Аслега» (опубл. 1802; второе изд. 1808).

¹⁸¹ В точности его слова звучат так: «Правда ли, что молодой Пушкин печатает новую третью поэму, то есть поэму по романтическому значению, а по-нашему не знаю, как и назвать» (*Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 94*).

¹⁸² Там же. С. 45.

Вполне очевидно, что все основные опоры, на которых построено здание «Руслана и Людмилы», ничего общего с романтизмом в современном его понимании не имеют. Однако ранняя критика определяла «Руслана и Людмилу» как поэму «романтическую» или «романическую», используя эти термины как синонимы. В большой мере это объясняется тем, что в первых же откликах на поэму была отмечена ее связь с Ариосто, обильно черпавшим материал в средневековых романах. Связь с романским жанром как раз и подчеркивалась термином «романический», а классификация госпожи де Сталь убеждала в том, что все, имеющее средневековый генезис, является романтическим. Кроме того, использование не античных, а национальных фольклорных сюжетов – еще одно основание, следуя ей, зачислить произведение в разряд романтических (вспомним приведенное выше определение романтизма Орестом Сомовым). Но по этому признаку к тому же разряду должны были бы быть отнесены только что названные поэмы Карамзина, Львова, Востокова, Радищева-сына.

Конечно, здесь сказалось влияние не одной только Ж. де Сталь. Свою лепту внесли немецкие труды XVIII века по эстетике и поэтике, широко интегрированные, как было показано, в систему русского литературного образования первых десятилетий XIX в. С ориентацией на них Жуковский еще в 1810 г. сообщал А. И. Тургеневу, что задуманная им поэма о Владимире будет «не героическая, а то, что называют немцы *romantisches Heldengedicht*».¹⁸³ Как подчеркивает в подробном комментарии к «Руслану и Людмиле» О. А. Проскурин, «понятие *romantisches Heldengedicht* ближайшим образом восходило к эстетике Эшенбурга», который «в свою очередь опирался на утвердившееся в европейской теории с XVII в. противопоставление “*poésie héroïque*” (поэзия, основанная на “правилах” древних, использующая топику поэм Гомера и Вергилия) и “*poésie romanesque*” (поэзия, заимствующая темы, приемы и персонажей не у античных классиков, а из средневековых романов). К “романической” (или “романтической”) поэзии относили ренессансные итальянские поэмы Пульчи, Боярдо и Ариосто. В XVIII в. прежде несколько уничижительный термин стал номенклатурным, нейтрально-описательным. Прямого отношения к европейскому “романтическому движению” конца XVIII – начала XIX в. понятия “*romantisches Heldengedicht*”, “*poésie romanesque* (или *romantique*)”, “*romantic poetry*” и т. п. не имели, хотя новейшее понятие “романтизм” и опирается на старый понятийный аппарат».¹⁸⁴ Зато в сознании русских критиков эти понятия

¹⁸³ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2019. Т. 15. С. 91.

¹⁸⁴ Пушкин А. С. Соч.: Комментированное издание. Вып. 1. С. 46 2-й паг.; коммент. О. А. Проскурина. Там же дана ссылка на статью, содержащую обширную сводку по

соединились. С наибольшим простодушием об их тождестве писал Валериан Олин: «Поэзию романтическую можно иначе назвать романической, потому что все обстоятельства, все положения, приличествующие роману, приличны также и поэме романтической...».¹⁸⁵ Более основательное определение, непосредственно связанное с «Русланом и Людмилой», давал в своем словаре Н. Ф. Остолопов.¹⁸⁶

соответствующему словоупотреблению (с XVII в. до 1810 г.): *Baldensperger F.* «Romantique» — ses analogues et équivalents // *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature.* 1937. Vol. 19. P. 13–105.

¹⁸⁵ Олин В. Н. Ответ г-ну Булгарину на сделанные им замечания к статье «Критический взгляд на “Бахчисарайский фонтан”», помещенной в 7-м номере «Литературных листков» минувшего 1824 года // Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. С. 206. Из этого Олин делал далеко идущие выводы: «Итак, поэма романтическая есть роман в стихах, или, говоря иначе, роман поэтический. И если план должен находиться в романе, то без сомнения должен находиться также и в поэме романтической; если романист обязан также выдерживать страсти и рисовать характеры, то само собою разумеется, что и поэт романтический не увольняется от сей обязанности» (Там же. С. 206—207).

¹⁸⁶ «Поэма романическая есть стихотворческое повествование о каком-либо происшествии рыцарском, составляющем смесь любви, храбрости, благочестия и основанном на действиях чудесных. От героической поэмы различается уже как по содержанию своему, так и по самой форме; ибо содержание в ней бывает всегда забавное, а форма, требуемая героическою поэмою, как то в рассуждении приступа, разделения, и даже самого рода стихов, изменяется по воле автора, между тем как в героической требуется непременно последование принятым правилам. <...> Лица, производящие в романической поэме чудесное, суть: духи, волшебники, волшебницы, гномы, исполины и т. п. Аллегорические лица, как то раздор, брань, истина и пр. почти никогда не вводятся; а верховное божество не должно быть представляемо ни в каком случае: сие также составляет отличительной характер сей поэмы от других. Что касается до единства места, происшествия и времени, столь строго соблюдаемого в поэмах героических, то можно оказать, что романический автор <...> может иногда нарушать сии правила; от него требуется только точное исполнение главнейшей его обязанности, состоящей в увеселении читателей. <...> В романической поэме всякий размер употреблен быть может; но, кажется, приличнейшими следует почесть стихи ямбические четырехстопные и даже вольные. На русском языке в романическом вкусе мы имеем написанную г.

Смещение понятий «романический» и «романтический» было характерно и для Вяземского. В 1816 г. в предисловии к «Сочинениям» В. А. Озерова (СПб., 1817), рассказывая о духовной биографии драматурга, он писал, что «чтение романов дало его поэзии цвет романизма, <...> и удивительно, как с таким расположением не искал он для содержания трагедий своих повестей из рыцарских романов». Завершая статью, Вяземский утверждал, что трагедии Озерова, которого он называл «чувствительным поэтом», уже «несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому*, который принят немцами от испанцев и англичан», поскольку отступают от правил французской классической традиции.¹⁸⁷ Можно было бы думать, что в двух этих пассажах говорится о разных вещах, если бы шестьдесят лет спустя, готовя переиздание статьи в составе собрания своих сочинений, Вяземский не повинился в «Приписке» к ней, что «признал» тогда «слова *романизм* и *романтизм* за слова совершенно однозначные, а они только в свойстве между собою».¹⁸⁸ Из той же «Приписки», однако, следует, что и в 1876 г. Вяземский не вполне разделял эти понятия. Увлечение собственно романтическим движением выражалось, согласно его описанию, в том, что «все бросились в средние века, в рыцарские предания и в легенды, в сумрак готического зодчества, в мистицизм и так далее».¹⁸⁹

Утвердившееся представление о Средневековье как колыбели романтизма и, соответственно, о средневековых преданиях и легендах как о «романтическом» материале укрепило убеждение в том, что обращение к характерной для этих легенд сфере чудесного, фантастического, волшебного (отличной от античной мифологии) является органичной чертой романтизма. Так был зачислен в романтики Жуковский. Его творчество соответствовало обсуждаемой концепции романтизма сразу по нескольким параметрам: оно было ориентировано на немецкую и английскую литературу; оно вводило читателя в мир фантастического; как автор баллад он обращался к жанру, неизвестному в античности. С обеими этими особенностями музыки Жуковского Ф. Ф. Вигель уже в 1840-х, по-видимому, годах уверенно связывал само появление романтизма: «Упитанные литературою древних и французскою, ее покорною подражательницей <...>

Пушкиным поэму “Людмила и Руслан”» (*Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. С. 28). См. также: *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности. Ч. 3. С. 304—305, 308—318.

¹⁸⁷ *Вяземский П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Озерова. С. 16, 33, 33—34.

¹⁸⁸ Там же. С. 41.

¹⁸⁹ Там же. С. 40.

мы в выборах его <Жуковского> увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено-страстную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма».¹⁹⁰

В глазах многих поколений баллады Жуковского служат одним из наиболее ярких проявлений русского романтизма (прежде всего, конечно, именно потому, что изобилуют фантастическими образами). Между тем неоднократно писалось и о кровной связи Жуковского с культурой сентиментализма, с которой он никогда не порывал,¹⁹¹ и о связи его эстетического сознания с принципами классицизма.¹⁹² Именно в соответствии с последними баллады представлены в его творчестве как строго выдержанный жанр – и одновременно они включают в себя, как не раз отмечено, целый ряд типовых сентименталистских мотивов.

Показательно, однако, что в поисках романтических балладных сюжетов Жуковский обращался к литературе, не принадлежащей к романтизму в современном понимании термина. Как известно, в кругу его вдохновителей рядом с Саути и значительно позднее появившимися Уландом и В. Скоттом фигурируют Шиллер и Гете, Бюргер и впечатлившийся Шиллером Шпис, Голдсмит и друг Д. Томсона Д. Маллет, А. Шенье и представитель французского рококо Ф.-О. Паради де Монкриф.¹⁹³ Конечно, можно заявить, что под пером Жуковского произведения названных европейских авторов превращались в факт русского романтизма, а если вдобавок к этому отнести источники его баллад к преромантизму, все выстроится в непротиворечивую картину.

О прочно утвердившемся термине «преромантизм» необходимо сказать несколько слов, и прежде всего отметить, что он порожден логикой ретроспективы: если одну из тенденций, доминирующих в эпоху, признанную романтической, мы обнаруживаем в более раннем контексте, романтической эстетике в целом не соответствующем, мы даем

¹⁹⁰ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 342—243.

¹⁹¹ См.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.

¹⁹² См.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 66, 119—120.

¹⁹³ Не забудем и о балладах на античные сюжеты.

этому название «преромантизм». Но последовательное движение по этому пути заводит в тупик. Так, например, народность в глазах всех, писавших о романтизме в 1820—1830-е гг., – такое же неотъемлемое качество романтической поэзии, как интерес к области фантастического. В этом вопросе позднейшие исследователи могут найти твердую опору в высказываниях современников. Но призывы к национальной самобытности раздавались задолго до того, как на страницах русской печати утвердилось слово «романтизм» – и это были призывы совершенно не причастных к нему авторов, таких как М. М. Херасков или А. С. Шишков.¹⁹⁴ Никакого отношения к романтизму не имело ни обострение национального самосознания в литературе эпохи Отечественной войны 1812 г., ни пробуждение интереса к фольклору (достаточно вспомнить фигуру Н. А. Цертелева – деятельного собирателя фольклора¹⁹⁵ и яростного противника романтизма).

В поисках преромантизма исследователи, как правило, не заходят дальше XVIII в. Но если начать искать его так же тщательно, как разыскивались в интересующую нас эпоху первые ростки романтизма (их находили и у Платона, и у Аристофана), или с тем же усердием, с каким в советское время отмечали ранние проявления реализма, то преромантизм тоже не окажется ограниченным определенной эпохой. Если Шиллера или Шенье можно назвать преромантиками, отчего бы не называть так же Шекспира или Ариосто?¹⁹⁶

¹⁹⁴ См., например: *Виноградов В. В.* Пушкин и русский литературный язык XIX века // Пушкин – родоначальник новой русской литературы: Сб. научно-исследовательских работ. М.; Л., 1941. С. 548; *Курилов А. С.* Начало теоретического осознания романтизма русской критикой // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979. С. 163—168.

¹⁹⁵ Подготовленный Цертелевым «Опыт собрания старинных малороссийских песен» (СПб., 1819) стал первым сборником украинской народной поэзии. Уже один этот факт указывает на то, что обращение к фольклору не следует рассматривать как проявление культуры романтизма.

¹⁹⁶ Ср. замечание Пушкина в адрес неких французских журналистов, которые «относят к романтизму всё, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное. Стихотворение может являть все сии признаки, а между тем

Описанное положение дел связано, в частности, с тем, что в 1820-е гг. в русском понимании романтизма смешивались два разных представления. Согласно первому, романтическая поэзия в течение многих веков существовала в Европе; согласно второму, романтизм был новостью, возникшей в последние десятилетия литературной жизни. В русском контексте второе представление было так же отчетливо выражено, как и первое: и сторонники, и противники романтизма часто характеризовали его как *новое* явление, только что явившееся на смену классицизму.

Понимание русского романтизма как исторической новости возникало в силу естественных причин. Большая часть серьезных русских эстетических трудов, посвященных проблеме романтизма, включала исторический обзор, начинавшийся *ab ovo* – с эпохи античности. И если европейский романтизм, порожденный средневековьем, оказывался в этой перспективе отнюдь не новостью, то русский романтизм представал совсем молодым явлением, в лучшем случае восходящим к Державину, а то и возникшим лишь в начале 1820-х гг. Это обстоятельство сближает взгляд современников на русскую литературу первой трети XIX столетия с позднейшим убеждением в том, что романтизм приходит на смену классицизму. И если закрыть глаза на то, что оба «направления» в то же время мыслились авторами эстетических трактатов 1820—1830-х гг. как универсалии, может показаться (именно показаться), что историки литературы находятся в полном согласии с ними. Наложение друг на друга двух этих хронологически не совпадающих представлений о романтизме порождало двусмысленность, далеко не всегда рефлекслируемую русскими авторами и оставшуюся недостаточно отрефлексированной в исследовательской литературе.

К этой двусмысленности добавляется еще одна: в русской литературной практике романтизм и классицизм существовали на паритетных началах, и это происходило не потому, что классики и романтики разделились на два лагеря, а потому, что реализация «романтических» начинаний чаще всего сопровождалась соблюдением тех или иных фундаментальных «классических» принципов. Можно сказать, что на литературном поле эпохи классицизм и романтизм проявляли себя именно как две равноправные универсалии, находившиеся в том самом «диалогическом соприкосновении», о котором писал категорически не принимавший современного романтизма Надеждин. Фактической

принадлежать к роду классическому» (*Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической. С. 36*).

новостью было не вытеснение классицизма романтической эстетикой, а возникновение разнообразных способов их сосуществования.¹⁹⁷

Тесная связь наших «романтиков» с классицизмом совершенно закономерна. С одной стороны, она объясняется тем полученным ими литературным образованием, о котором было сказано выше. Другим определяющим фактором явилось, так сказать, скоростное овладение этими идеями, при котором несколько разных этапов их европейского развития усваивались одновременно. Это особенно отчетливо видно на примере того, как развивался и реализовывался в России интерес к национальному своеобразию, который считается маркирующим признаком романтизма.

«Отцом» общеевропейского интереса к историзму и народности признан Гердер. Значительно реже в этой связи упоминается его великий предшественник – Винкельман.¹⁹⁸ Однако русским культурным сознанием 1800—1820-х гг. наследие Гердера и Винкельмана усваивалось как некое общее духовное поле.

Эстетические воззрения Винкельмана и Гердера были подготовлены завязавшимся еще в конце XVII столетия во Франции и не утихавшим более полувека спором «древних» и «новых».¹⁹⁹ «Новые» поставили под сомнение эталонность античного искусства, в частности, поэм Гомера, указывая на преимущества позднейших эпох, в течение которых

¹⁹⁷ В известной мере сходная ситуация сложилась в немецкой литературе рубежа XVIII—XIX вв. (см.: *Дмитриева Е. Е.* Немецкий классицизм // Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель. Т. 1. (в печати)).

¹⁹⁸ Между тем русская рецепция наследия Винкельмана в последние полтора десятилетия освещена весьма подробно – см.: *Lappo-Danilevskij K. Ju.* Gefühl für das Schöne: Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien, 2007; Древность и классицизм: Наследие Винкельмана в России. Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland: Akten des internationalen Kongresses St. Petersburg 30. September — 1. Oktober 2015. Petersburg, 2017.

¹⁹⁹ Начало спору положил Шарль Перро, заявивший позицию «новых» на заседании Французской академии 27 января 1687 г., а затем развивавший свои взгляды в диалогах «Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук» («Parallèle des anciens et modernes en ce qui regarde les arts et les sciences»), вышедших в четырех томах с 1688 по 1697 г. Его главным оппонентом выступил Н. Буало. На заседании Академии 30 августа 1694 г. произошло официальное примирение Перро и Буало, но противостояние «древних» и «новых» на этом не завершилось.

совершенствовались науки, нравственность и общественное устройство. «Древние», отстаивая Гомера, утверждали, что каждая эпоха прекрасна по-своему, если ее по-настоящему понять и почувствовать; античную простоту и наивность они противопоставляли современным утонченности и роскоши, скованности представлениями о «приличиях», с одной стороны, и абстрактными понятиями – с другой.²⁰⁰

С комплексом аргументов, высказанных «древними» в ходе этой полемики, тесно связан главный пафос Винкельмана – пафос обращения к «истинной» античности, то есть к античности, не опосредованной французским классицизмом, не адаптированной европейской культурой, иначе говоря, к античности *аутентичной*. Он вдохновлялся непосредственным созерцанием древних образцов, прежде всего скульптурных, и описывал их с необычайной выразительностью – так что включенные в его работы экфрасисы, переведенные на разные языки, в том числе и на русский, печатались и перепечатывались как самостоятельные фрагменты. Прямой, минуя любые опосредования выход к аутентичной античности был важнейшей поправкой к классицистической эстетике XVII в., но существенно, что в трудах Винкельмана выдвижение этого принципа сопровождалось традиционным для просветительского классицизма рациональным осмыслением эстетического созерцания, которое требовало дать четкие определения свойственной древнему искусству красоты. К числу таких знаменитых определений Винкельмана относятся формула «благородная простота, спокойное величие»;²⁰¹ единство и целостность образа, который не должен

²⁰⁰ Подробнее см.: *Реизов Б. Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 3—22.*

²⁰¹ *Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма / Пер. с нем. А. А. Аляждиной. М.; Л., 1935. С. 107.* Эта формула была, впрочем, «переводом устоявшегося словосочетания „noble simplicité“, охотно использовавшегося французскими классицистами при характеристике искусства древних. <...> Вторая часть формулы, по-видимому, восходит к двум выражениям Дюбо („tranquillité d'âme“ und „sérénité de l'imagination“) и к характеристике античных героев у Дж. Ричардсона („leur véritable grandeur et <...> noble simplicité“). Все же следует отметить, что в качестве определенного смыслового целого знаменитая формула бесспорно является изобретением Винкельмана» (*Лаппо-Данилевский К. Ю. Русская рецепция идей И. И. Винкельмана: Хронология и специфика // Древность и классицизм: Наследие Винкельмана в России... С. 30*). О простоте греческого искусства вслед за Винкельманом писал Гердер – ср., например: «Непередаваемо впечатление, которое производят на нас *правда* и *простота* мысли в

восприниматься только частями (ибо последнее ведет к утрате величия); связанное с этим выдвигание контура, определяющего границы фигуры, как основного элемента

искусстве греков» (*Гердер И. Г.* Гомер — любимец времени // *Гердер И. Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 94). Формула Винкельмана многократно отозвалась в русских высказываниях на эстетические темы. Приведем хотя бы несколько примеров. Так, Вяземский видел в поэзии Дельвига «первобытную простоту, запах древности, что-то чистое, независимое, целое в соображениях и исполнении» (*Вяземский П. А.* Об альманахах 1827 года // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 24). В черновике заметки о Дельвиге (1827) Пушкин писал: «Какую должно иметь силу воображения <...> дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы, эт<у> роскошь, эту негу греч<ескую>, <...> сию вечную простоту и нечаянность добродушия, <...> оградить себя от прозаического влияния остроумия и умничания, от игривой неправильности романтизма...» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1941. Т. 11. С. 329—330). Словно откликаясь этому ненапечатанному тексту Пушкина, Дельвиг в рецензии на «Бориса Годунова» (1831) говорит, что «уже в “Полтаве” мыслящих читателей поразила эта важная простота, <...> чуждая безотчетных увлечений и блестящих эффектов» (*Дельвиг А. А.* Соч. Л., 1986. С. 269). Ту же антитезу находим в предисловии Гнедича к переводу «Илиады», вышедшему в 1829 г.: «Образ повествования творца “Илиады”, истекающий из <...> начал простоты, более всего отличен <...> В нем не найдут обычных красот стихотворцев ученых, выражений искусственных, фраз сочиняемых...» (*Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л., 1956. С. 312—314 (Библиотека поэта. Большая сер.)). «Торжественная важность», «величественная простота», «важное спокойствие» — ключевые, неоднократно повторяющиеся в этом предисловии характеристики языка и «образа повествования» Гомера. Здесь же встречается еще одно из общих представлений эпохи, согласно которому простота — свойство самой природы. Об этом говорила, в частности, Ж. де Сталь, ставшая одним из наиболее влиятельных посредников между немецкой и русской культурой. В книге «О Германии», где есть специальная глава, посвященная Лессингу и Винкельману, сказано, что в античных трагедиях и эпических поэмах есть тот род простоты, который отождествлялся с природой (*Staël Holstein G. de.* De l'Allemagne. Т. 1. Р. 272—273). Ср. в предисловии Гнедича: «Гомер и природа — одно и то же» (*Гнедич Н. И.* Стихотворения. С. 312). (Вероятно, именно к такому пониманию простоты восходит парадоксальное лишь на первый взгляд определение Пушкина: «простой аристократический тон» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 15. С. 89; письмо к жене от 30 октября 1833 г.).

живописи; обобщенный характер изображения, которое не может поэтому быть слепком с чего-то конкретного и единичного. И хотя красота трактуется Винкельманом как тайна природы, рационализм и нормативизм остаются органичными чертами его эстетического мышления, а выдвинутые им требования автономной завершенности, цельности и гармоничности образа – принципами классического искусства. По точному замечанию К. Лаппо-Данилевского, Винкельман создал *аполлинический* образ античности, определивший «представления нескольких поколений о древнегреческой культуре».²⁰²

Наследуя Винкельману, Гердер развил целый ряд положений, уже наметившихся в ходе полемики «древних» и «новых». «Климатической» теории своего предшественника²⁰³ он придал гораздо более универсальный смысл и переключил внимание от аутентичной античности к *любой* аутентичной культуре, как инациональной, так и отечественной, стимулировав, таким образом, повсеместно пробудившийся в Европе интерес к народности. Популярной идее прогресса и неуклонного совершенствования общества (заданной, в частности, позицией «новых») Гердер противопоставил картину разных национальных культур, которые рождаются, мужают и стареют, вступают в сложные связи притяжения и отталкивания с другими культурами, в конечном счете соединяясь, однако, в единую «златую цепь» развития универсума. Гердер подчеркивал, что «все в природе взаимосвязано; одно состояние стремится к другому и подготавливает его», «все <...> средства — цели, все цели — средства целей еще более великих», и тем не менее «целое состоит лишь из отдельных звеньев».²⁰⁴ Говоря о смене эпох, Гердер использует одну из своих любимых метафор –

²⁰² Лаппо-Данилевский К. Ю. Русская рецепция идей И. И. Винкельмана. С. 30. Там же (с. 32—36) см. краткий очерк рецепции идей Винкельмана в России 1791—1825 гг.

²⁰³ Винкельман был убежден, что расцвет античного искусства обусловлен благоприятными климатическими и географическими условиями Греции, а также ее политической свободой, обеспеченной республиканским образом правления. «Климатическая» теория не была изобретением немецкой эстетики. О влиянии природных условий на нравы, общественное устройство, а затем и искусство говорили еще Гиппократ, Аристотель и Полибий, в XVI в. – Жан Боден, в XVIII-м, приобщая эту идею к комплексу идей Просветительства, – Монтескье в «Духе законов».

²⁰⁴ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1977. С. 232, 134, 232, 453 (Сер. «Памятники исторической мысли»).

«поток времени».²⁰⁵ Но метафора потока описывает в его трудах не только течение времени. На столетие опережая А. Бергсона и почти на полтора столетия – Тейяра де Шардена, Гердер рисует единую космическую картину универсума, переходя от астрономического положения Земли и ее геологии к царству органики, растениям и животным, а от них – к человеку, чье царство есть система духовных сил и чье нынешнее состояние — лишь «последнее на Земле и первое *в ином существовании*, и для этого нового существования человек — ребенок, делающий свои первые шаги».²⁰⁶ И о какой бы из этих ступеней ни говорил Гердер, движение, пронизывающее и связующее их, он описывает как поток – будь то поток судьбы, поток поколений, поток времени, поток событий, поток человеческого разума, поток истины или поток жизненных сил, царящий во всей природе – «эфирный, или, иначе, электрический, поток», который «перерабатывается в растительных каналах, в венах и мышцах животного, в нервном строении, перерабатывается все более тонко и тонко и разжигает те удивительные инстинкты и душевные энергии, которым поражаемся мы в животных и человеке».²⁰⁷ Универсум увиден Гердером как единый, еще не завершивший свой жизненный цикл организм, а поток становится метафорой жизнедеятельности этого организма, его внутренней сущностью, определяющей в качестве его константы неостановимую метаморфозу.

Казалось бы, этот взгляд, рисуемый «жизнь в становлении», слишком резко расходится с характером просветительской мысли, которая любит схватывать мир в статике рядоположенных различных явлений. Два момента, однако, проявляют тесную связь Гердера с принципами просветительского и даже классицистического сознания. Первый момент – характерная для мышления XVIII в. классификаторская активность. И если в эстетиках того времени она осуществляется в последовательно выстроенных рубриках материала (в частности – в жанровых рубриках), то в философии истории Гердера она находит свое выражение в классификации культур древнего мира и позднейших веков. Единому потоку *времени* сопоставлено в его «Идеях к философии истории человечества» историческое и географическое *пространство*, позволяющее отделять друг от друга культурные зоны, каждая из которых требует автономного

²⁰⁵ См.: *Жирмунская Н. А.* Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения // XVIII век. Л., 1981. Сб. 13. С. 98.

²⁰⁶ *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества. С. 135 (курсив мой. – М. В.). На свой лад эту идею развивал Ф. Ницше.

²⁰⁷ Там же. С. 56.

описания. География, то есть пространственный принцип, пожалуй, представляется Гердеру более надежным, более определенным основанием различения, чем время, чреватое всякого рода случайностями.

Второй момент связан с важнейшей для Гердера идеей единства. Философию истории он определяет как науку, которая трактует «всю историю человечества в целом».²⁰⁸ Эпиграф, взятый из «Естественной истории» Плиния (VIII, I, 6—7), выражает тот же пафос, что и один из названных выше тезисов Винкельмана: «Никогда не постигнуть силы и величия природы, если дух будет схватывать только ее части, а не целое».²⁰⁹ Но, может быть, еще важнее, что охватывающая историю мысль Гердера подчиняется классическому требованию единства действия, обязательному как для драматического, так и для эпического произведения. Ему необходимо, чтобы эта история имела начало²¹⁰ (и он дает натурфилософскую картину космогонии), чтобы она не распадалась на части (и он настаивает на единстве всего человеческого рода и вписывает человека в единый природно-космический универсум) и чтобы она имела конец (и он говорит о финале земного существования человечества, за пределом которого ему предстоит обрести инобытие). История человечества предстает в его труде как мысленно завершенное и лишь эмпирически не достигшее своего финала эпическое целое.

Таким образом, философия Гердера, отвергая нормативный взгляд на ценность культур, вводя динамику и процессуальность как обязательные компоненты их рассмотрения, в целом продолжала развивать просветительские и даже классицистические представления.²¹¹

На уровне рациональных идей Гердер «перекрывает» Винкельмана, включая предложенную им концепцию античности в значительно более широкий круг осмысляемых культурных явлений и соотнося сказанное им об изобразительном искусстве древности с искусством слова.²¹² Но специфика усвоения их наследия в России

²⁰⁸ Там же. С. 8.

²⁰⁹ Там же. С. 12.

²¹⁰ «История предполагает начало» (Там же. С. 310).

²¹¹ О просветительском характере идей Гердера см. также: *Жирмунский В. М.* Жизнь и творчество Гердера // Гердер И. Г. Избр. соч. С. XII; *Жирмунская Н. А.* Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения. С. 91—101.

²¹² Греки, — говорит Гердер, — «выражали свои мысли цельно, наглядно и полно. <...> В светлом мире Гомера все имеет телесную форму» (*Гердер И. Г.* Гомер — любимец времени. С. 94). Уподобление классической поэзии пластическому искусству стало одним

первой трети XIX в. определялась тем, что просветительская мысль Гедера воспринималась вкупе с классицистическими основами эстетики Винкельмана, особую влияние которого нельзя не учитывать. Во всяком случае именно так обстояло дело для определенного круга поэтов, к творчеству которых мы теперь обратимся.

Хорошо известна та роль, которую сыграл в усвоении идей Винкельмана и Гедера А. Н. Оленин, ставший их поклонником еще в середине 1780-х гг. В 1790-е он находит единомышленников в кружке Н. А. Львова и Г. Р. Державина, а в 1800-е гг. складывается собственный оленинский кружок, интересы участников которого направляются эстетическими пристрастиями его главы. Старшее поколение кружка – В. А. Озеров, В. В. Капнист, И. А. Крылов, А. А. Шаховской, С. Н. Марин – представлено людьми, выросшими в эпоху господства русского классицизма. Младшее поколение – Н. И. Гнедич, С. С. Уваров, Д. Н. Блудов, К. Н. Батюшков – испытали влияние эстетических взглядов Оленина в достаточно ранней молодости, и результаты такой прививки оказались действенными.

Не все они были изначально готовы к восприятию этих взглядов: совершенно иными были ранние литературные вкусы Гнедича, поклонника и подражателя драматургии Шиллера и Коцебу, а также модной в то время «литературы ужасов», автора полного френетических подробностей, кровопролитий и жестокостей романа «Дон-Коррадо де Геррера, или Дух мщения и варварства гишпанцев» (опубл. 1803).²¹³ Однако в оленинском

из опорных эстетических представлений русского Золотого века. В предисловии к переводу «Илиады» Гнедич писал, что картины Гомера «подобны ваяниям древности» (Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 313). В соответствии с этим представлением пластичность становится одним из требований, предъявляемых к созданию поэтического образа, — прежде всего в произведениях, воссоздающих античный мир. Так, в «Заметке о сочинениях Жуковского и Батюшкова» (1821) Плетнев пишет о «пластической красоте» поэзии Батюшкова, который «держится новейшей классической школы» (Плетнев П. А. Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 28, 27). Как одна из наиболее выразительных черт антологической поэзии пластичность была канонизирована Белинским (см. его статью «Римские элегии. Сочинение Гёте. Перевод Струговщикова» (1841)).

²¹³ О раннем творчестве Гнедича см.: Ларионова Е. О. «...картины убийств, отравлений, злодеяний, рассказанных с удивительным хладнокровием»: Ранняя проза Н. И. Гнедича // Гнедич Н. И. Дон-Коррадо де Геррера. М., 2019. С. 389—411 (Сер. «Литературные памятники»).

окружении он предстает человеком уже других эстетических ориентиров, возникших, по видимому, при его сближении с членами Вольного общества любителей словесности, наук и художеств.

Для Батюшкова, в отличие от Гнедича, вхождение в интересы оленинского кружка было органичным, подготовленным воспитанием в доме почитаемого им М. Н. Муравьева, который с середины 1770-х гг. участвовал в «львовском» кружке, а в 1800-е гг. как куратор Московского университета успешно пропагандировал там взгляды Винкельмана. Влияние Муравьева распространялось достаточно далеко: попавший под его опеку Н. Ф. Кошанский позднее, в пору преподавания в царскосельском Лицее, по Винкельману читал Дельвигу, Пушкину и Кюхельбекеру историю изящных искусств²¹⁴ (Гердер также был известен в Лицее – его сочинения в период директорства Е. А. Энгельгардта имелись в лицейской библиотеке²¹⁵).

Уваров, будущий автор формулы «Православие, Самодержавие, Народность», сблизился с оленинским кружком в первой половине 1810-х гг. и к этому времени так же, как Батюшков, был уже хорошо знаком с интересующим нас комплексом идей. В 1807—1809 гг. он состоял чиновником при посольстве в Вене, где встречался с братьями Шлегелями, которые прочно усвоили идеи Винкельмана и Гердера и выступили посредниками в передаче этих идей позднейшей культуре.²¹⁶ Уже находясь в России,

²¹⁴ Закончив Московский университет в 1802 г., Кошанский в 1805 г. был утвержден в степени магистра философии и свободных искусств. В это время он обратил на себя внимание М. Н. Муравьева, который предназначал его для кафедры археологии и изящных искусств и в числе разных других порученных ему переводов хотел видеть перевод из Винкельмана (см.: *Макарова Л. Е.* Биография и научно-педагогические труды Н. Ф. Кошанского // Кошанский Н. Ф. Риторика. М., 2013. С. 287—288). О связанных с Винкельманом занятиях Кошанского см.: *Lappo-Danilevskij K. Ju.* Gefühl für das Schöne... S. 116—121.

²¹⁵ См.: *Селезнев И. Я.* Исторический очерк императорского бывшего Царскосельского, ныне Александровского лицея за первое его пятидесятилетие, с 1811 по 1861 год. СПб., 1861. С. 53—54.

²¹⁶ Для русского восприятия наследия Гердера и особенно Винкельмана велика посредническая роль таких авторов как Гете, Шиллер, Шлегели, Ж. де Сталь: «учение Винкельмана крайне редко рецепируется и пропагандируется в чистой форме. Даже Гнедич, рассуждающий об античности в предисловии к своему переводу „Илиады“ (1829) преимущественно в терминах Винкельмана, одновременно ссылается на „Историю

Уваров получил от Фридриха Шлегеля курс его лекций по истории, общая концепция которого несомненно восходила к гердеровской философией истории – так же, как его интерес к Востоку.²¹⁷

Не удивительно, что тот же комплекс идей оказался близок арзамасцам.²¹⁸ В протоколе заседания 18 ноября 1815 г., на котором Д. В. Дашков читал свой перевод из «Парамифий» Гердера, последний назван «германским арзамасцем».²¹⁹ Предпринять переводы из Гердера в 1817 г. собирался Жуковский, планируя так и не состоявшийся арзамасский журнал. Важнее, однако, что влияние эстетических воззрений Винкельмана и Гердера (подчеркнем еще раз – их общее влияние) отразилось не в специфической деятельности Арзамаса как литературного общества, а в творчестве его участников.

Как уже было сказано, пропагандируя интерес к различным и равноправным в своем историческом значении культурам, Гердер отталкивался от взгляда, предложенного Винкельманом на одну из них – античную. И именно она – как исключительная и непревзойденная – заняла особое место в русской рецепции идеи национального своеобразия. Повышенное внимание к античности объяснялось, конечно, прочным усвоением стереотипов, восходящих к французскому классицизму XVII в. Однако вектор внимания сменился в направлении, указанном Винкельманом: вслед за ним русские

древней и новой литературы“ Ф. Шлегеля (русский перевод: 1829–1830), чтобы придать весомость своей аргументации» (см.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Русская рецепция идей И. И. Винкельмана... С. 37).

²¹⁷ Книга Ф. Шлегеля «О языке и мудрости индусов» («Über die Sprache und Weisheit der Indier», Köln, 1808) дала стимул востоковедческим штудиям Уварова и, в частности, его «Проекту Азиатской академии», который сложился в 1810 г. О политическом аспекте этих интересов Уварова см.: *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001. С. 352—353; *Майофис М. Л.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008. С. 390—400.

²¹⁸ О тесной связи оленинского кружка с «Арзамасским обществом безвестных людей» см.: *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974. С. 3—37.

²¹⁹ «Арзамас»: Сб. в двух книгах. М., 1994. Кн. 1. С. 299. Подробно об этом сочинении Гердера и переводе Дашкова см.: *Майофис М. Л.* Воззвание к Европе. С. 400—405.

авторы стали искать «подлинную» античность. Это определило интерес к греческой Антологии. В брошюре Уварова и Батюшкова, претендующей на то, чтобы ввести Антологию в русский литературный канон, она выдвигается как памятник, благодаря которому, минуя столетия, «мы становимся современниками греков, мы разделяем их страсти, мы открываем даже следы тех быстрых, мгновенных впечатлений, которые, как следы в развалинах Геркуланума, заставляют нас забывать, что две тысячи лет отделяют нас от древних. Посредством Антологии участвуем в празднествах, в играх, следуем за гражданами на площадь, в театр, во внутренность домов: одним словом, мы с ними дышим, живем».²²⁰ И если к именно такому знакомству с греческой культурой призывал Винкельман, то первенство открытия Антологии для европейцев признано авторами брошюры за Гердером. Именно его переводы — «Цветы, собранные из греческой антологии» («*Blumen aus der griechischen Anthologie gesammelt*», опубл. 1785) — стали для русских авторов одним из наиболее популярных текстов-посредников. К ним обращались и Д. В. Дашков, и Уваров, и Батюшков, и Жуковский, и Катенин.²²¹

Русские поэтические опыты в народном духе теснейшим образом связаны с античностью, понятой и воспринятой в контексте винкельмановско-гердеровских идей. Прежде всего это относится к «русской песне» и «русской идиллии». Выразительным примером могут служить песни Дельвига, который не случайно был автором восходящих к антологической эпиграмме стихотворных надписей к статуям и идиллии «Изобретение ваяния» – произведений, в которых сказалось прямое влияние Винкельмана и Гердера.²²² Не удивительно, что в самой поэтике песен Дельвига ощущается стилистическое влияние

²²⁰ Цит. по: «Арзамас». Кн. 2. С. 101.

²²¹ См.: Реморова Н. Б. Жуковский – читатель и переводчик Гердера // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 182—209; Вацуро В. Э. Дельвиг и искусство // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 174—176; Карпов А. А. 1) Об источниках «Подражаний древним» К. Н. Батюшкова // Гипнос, Танатос и Асклепий в культуре народов мира: Межвузовский науч. сб. Симферополь, 2003. Вып. 2. С. 105—108; 2) О научной новизне и научной корректности (По поводу статьи Е. Э. Ляминой «К интерпретации “Подражаний древним” К. Н. Батюшкова» // Русская литература. 2014. № 3. С. 265—269; Кибальник С. А. Античная поэзия в России. XVIII – первая половина XIX века: Очерки. СПб., 2012. С. 224, 233—241, 272—274, 281—282, 284—292.

²²² См.: Вацуро В. Э. Дельвиг и искусство. С. 175—176, 193.

антологической лирики.²²³ В таком соединении в творчестве одного поэта подражаний древним и стихотворений в духе народных песен уже давно усмотрена достаточно прочная традиция: «Мерзляков, автор русских песен, имитировал древних авторов и претендовал на роль начинателя античных метров в русской поэзии (что Дельви́г резко оспаривал). Несколько раньше Львов, переводчик Анакреона, писал опыты в народном стиле».²²⁴

На тех же путях теснейшего взаимодействия античного наследия с отечественной национальной культурой формируется и русская идиллия,²²⁵ образцы которой представлены Жуковским, Гнедичем и Дельви́гом. «Овсяный кисель» Жуковского (1816) – наиболее ранний опыт создания русской народной идиллии – был переводом из И. П. Гебеля, который, ориентируясь на античный жанр, успешно вводил в него немецкие реалии, изображая, как пишет в примечании к переводу Жуковский, «знакомцев своих поселян».²²⁶ Показательно, что для перевода выбран не отвергнутый Гердером знаменитый Гесснер, которому следовал в своих идиллиях В. И. Панаев: в отличие от идиллического мира Гебеля, гесснеровская Аркадия не имела признаков национальной закреплённости. Следуя по стопам Гебеля, Жуковский меняет национальный колорит, вводит русские имена и бытовые приметы русской жизни, сохраняя при этом ритм гекзаметра. Размер, подобающий, с точки зрения Оленина, Гнедича, Уварова, русской версии древнегреческой эпопеи,²²⁷ оценен как подходящий и для картин народного быта, в представлении которых допустимо просторечие – так же, как оно присутствует у Гомера.²²⁸

²²³ См.: Вацу́ро В. Э. Поэзия пушкинского круга // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 341—342.

²²⁴ Томашевский Б. В. А. А. Дельви́г // Дельви́г А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 47 (Библиотека поэта. Большая сер.). Взаимодействие античного и народно-песенного начал в поэзии Дельви́га специально рассмотрено в монографии: Жаткин Д. Н. Поэзия А. А. Дельви́га и историко-литературные традиции. М., 2005.

²²⁵ См. о ней: Вацу́ро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 517—539.

²²⁶ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 454.

²²⁷ В 1813—1815 гг. состоялся первый этап знаменитой полемики о гекзаметре. См. о ней, например: Майо́фис М. Л. Воззвание к Европе. С. 374—390.

²²⁸ Гнедич будет особо подчеркивать это в предисловии к «Илиаде»: «Гомер, естественно, не мог быть однообразен ни в языке, ни в слоге; от высоты их он должен был нисходить до простоты языка народного» (Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 314).

Непосредственно от античности шел к созданию русской идиллии Гнедич.²²⁹ В предисловии к переводу «Сиракузянок» Феокрита (предположительно 1820—1821) он называет Гебеля в числе немецких создателей «истинно народных» идиллий, а в качестве залога их успеха указывает две причины: они «хорошо поняли Феокрита», а также и то, что «род поэзии идиллической <...> требует содержания <...> отечественных».²³⁰ Феокрит, — подчеркивает Гнедич, — предметы для своих идиллий «избирал большею частью простонародные, чтобы пышности двора Александрийского, при котором жил, противопоставить мысли простые, народные, и сею противоположностью пленить читателей, которые были вовсе удалены от природы».²³¹ Ту же задачу призвана решать и современная идиллия: она переносит читателя «к той сладостной жизни в недрах природы, от которой нынешнее состояние общества так нас удаляет».²³² Работа над переводом «Сиракузянок» непосредственно подготавливала создание «Рыбаков» (1821) с их русским содержанием, облеченным в классическую античную форму. Точно так же

²²⁹ См.: Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филолог. наук. Л., 1939. Вып. 3. С. 284—293, 299—312.

²³⁰ Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 184. О немецких предшественниках Гнедича см.: Там же. С. 293—297.

²³¹ Там же. С. 183. Как видим, в этом высказывании простота, близкая к природе, в очередной раз отмечена как особая ценность. То же качество подчеркивал О. М. Сомов, называя в числе характерных черт народной русской песни «простоту языка и простодушие выражения», «простоту чувства и понятий, незатейливость подобий и картин» (Сомов О. М. Песни и романсы Мерзлякова // Литературная газета. 1831. № 26, 6 мая. С. 212). Песни Мерзлякова, в отличие от песен Дельвига, этим качествам, с точки зрения Сомова, не соответствовали.

²³² Гнедич Н. И. Стихотворения. С. 183. Избирая образцом Феокрита, с ориентацией на которого может быть создана современная идиллия, Гнедич занимал позицию, прямо противоположную установкам Панаева, который считал, что «простота» греческого идиллика «часто переходит пределы, становится, по крайней мере, для нас, слишком грубою», а «переселение» идиллии в современность приведет к совершенно нежелательному превращению обитателей Аркадии в испытавших «продолжительное рабство» «грубых и лукавых» «пастухов и земледельцев» (Панаев В. Идиллии. СПб., 1820. С. X—XI, XIII—XIV). В начале 1820-х гг. Панаев, однако, «решительно эволюционирует в сторону “русской народной идиллии”» (Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма. С. 531).

«Русская идиллия» Дельвига «Отставной солдат» (1829), очевидно, задуманная еще в лицейские годы, внутренне связана и с немецкой традицией,²³³ и с его собственными идиллиями «Купальницы» (1824) и «Изобретение ваяния» (1829),²³⁴ в которых, как и в песнях, отразился опыт его обращения к антологической лирике. Введение русской темы в античный по своему происхождению жанр доказывало возможность ее приобщения к самой высокой традиции, установления родства с нею.

К тому же кругу немецких идей прикосновенна и история русской баллады, жанра, неведомого античности. Расхожая точка зрения на баллады Жуковского отмечает прежде всего их оригинальность, которая проявляется вопреки заимствованному характеру сюжетов. Но сквозь призму идей Гердера, которого Жуковский не просто читал, но со всевозможным усердием штудировал,²³⁵ его балладное творчество предстает как несколько иное художественное целое. В 1814 г. он составил обширный план баллад: ««Мифологич(еские). Ацис и Алциона. Арион. Геро. Медея. Греческ(ие). Дамон и Пифия. Поликратово кольцо. Рыцарск.(ие). Le baron anglais. Ариодан. Монаш(еские). Сикст и Клера. Русск(ие). Три пояса. Разбойник Кудеяр. Волшебн(ые). Велледа. Ужас(ные). Окров(авленная) монахиня. Лоренцо. Восточн(ые). (нрзб) (...) Негрит(янские). Америк(анские). Оссианск(ие). Библейск(ие)».²³⁶ Это была сознательная установка на едва ли не энциклопедический охват мировых сюжетов, представленных в балладной форме. Как «грандиозная поэтическая энциклопедия жизни различных народов и эпох» предстает и совокупность крупных повествовательных стихотворных опытов Жуковского

²³³ В сюжетном отношении «Отставной солдат» близок к идиллии Л.-Г.-Х. Гёльти «Костер в лесу» в редакции Фосса (см.: Дельвиг А. А. Соч. С. 396—397; примеч. В. Э. Вацура).

²³⁴ Как уже говорилось, написанной под влиянием Винкельмана.

²³⁵ См.: Реморова Н. Б. Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. С. 125—234.

²³⁶ Цит. по: Ветшева Н. Ж., Жилякова Э. М. Баллады и повести Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2008. Т. 3. С. 233. Во 2-ю часть «Баллад и повестей» Жуковского, изданных в 1831 г., к балладам отнесены «Отрывки из испанских романсов о Сиде» — источником для Жуковского послужил перевод Гердера, который, в свою очередь, использовал французский анонимный перевод испанских романсов. И к тому же гердеровскому переводу романсов о Сиде обратился Катенин — соперник Жуковского в деле создания русской баллады.

и его подражаний древнему эпосу.²³⁷ Надо думать, что вдохновляющий пример энциклопедизма подобного рода давали «Идеи к философии истории человечества» Гердера с входившим в них широким обзором мировых культур. Под таким углом зрения на весь объем переводческой деятельности Жуковского он предстает могучим гердерианцем, по-своему, иначе, чем Пушкин, осуществившим путь протеизма. Не забудем и о том, что принцип энциклопедизма является характерной чертой культуры Просвещения.

Возвращаясь к балладам, можно сказать, что по примеру гердеровского собрания народных песен, посмертно изданного под получившим широкую известность заглавием «Голоса народов в песнях» («*Stimmen der Völker in Liedern*», 1806), совокупность баллад Жуковского приближается к тому, что могло бы быть названо «Голоса народов в балладах». «Русские баллады» «Людмила» и «Светлана» входят в это целое на паритетных правах вместе с балладами, восходящими к немецким, английским, швейцарским, финским, скандинавским, французским средневековым сюжетам. Они взяты в авторских обработках европейских поэтов, местный колорит часто затушеван, выбор темы иногда подсказан личными обстоятельствами или политическими событиями – и тем не менее это широко представленная средневековая Европа,²³⁸ которой соположен античный мир, воплощенный в целом комплексе баллад («Кассандра» (1808—1809), «Ивиковы журавли» (1813), «Ахилл» (1812—1814), «Торжество победителей» (1828), «Поликратов перстень» (1831), «Жалоба Цереры» (1831), «Элевзинский праздник» (1833)). Почти все античные сюжеты восходят к произведениям Шиллера,²³⁹ созданным в период веймарского классицизма, то есть в период горячего увлечения немецкого поэта идеями Винкельмана. Баллада на античный сюжет была своего рода экспансией, вторжением европейской культуры на территорию античного мира, этого жанра не знавшего, — и, следовательно, еще одним способом породниться с ним.

²³⁷ Фридендер Г. М. Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского // Жуковский и русская культура: Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 27.

²³⁸ Иногда это маркировалось подзаголовками «с немецкого», «с английского», «Шотландская сказка».

²³⁹ Исключение составляет «Ахилл», однако, по мнению Ц. Вольпе, разработка этого сюжета из «Илиады» также носит следы поэтики Шиллера, уже освоенной в «Кассандре» (см.: Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 397; примеч. Ц. С. Вольпе (Библиотека поэта. Большая сер.)).

Приведенных фактов достаточно, чтобы заметить, как прочно были связаны между собой интерес к классическому наследию античности и народность. В описанных случаях то и другое выросло из культуры неоклассицизма и в рамках той же культуры находило свое воплощение. В русских песнях, идиллиях и балладах проявились такие общие свойства поэзии Золотого века как гармония (включая «гармоническую точность»), уравновешенность, завершенность и цельность формы, пластичность изображения в сочетании с идеальным характером образа – все это свойства классицистической поэтики, строго отвечающие эстетическим принципам Винкельмана. Не нарушало этих принципов и использование просторечия: как мы помним, «простоту языка народного» Гнедич находил у Гомера. В полемике о балладе никто не отрицал допустимость употребления просторечия – обсуждению подлежало лишь то, как далеко можно зайти в этом направлении.

Заново понятую классическую традицию принято было вслед за Винкельманом противопоставлять традиции, восходящей к французскому классицизму XVII в.²⁴⁰ Наиболее твердо такую позицию занял Оленин, который настойчиво выдвигал ориентацию на античность, открывавшую путь к народности русского искусства, против культурного влияния Франции. Эта тенденция, особенно усилившаяся в его окружении в связи с последствиями наполеоновского нашествия, имела и эстетическую, и политическую составляющую: «псевдоантичности», введенной в оборот французской культурой XVII—XVIII вв., противопоставлялась по-винкельмановски понятая подлинная античность; политической силе Франции – идея национального самостояния, не в последнюю очередь связанная с «греческим проектом» Екатерины II, понимаемым скорее как духовный, а не практический ориентир.²⁴¹ Гнедич был наиболее последовательным сторонником этих взглядов.²⁴² Однако столь резко выраженный антифранцузский пафос

²⁴⁰ Ср, напр., высказывание Вяземского: «Если есть место идиллиям и эклогам в понятиях наших современных, то быть им в окладках, присвоенным бароном Дельвигом и г-ном Гнедичем. Пастушество Фонтенеля, Сумарокова и последователей их так же смешно, как парики, которыми были навьючены греческие и римские герои старого французского театра» (*Вяземский П. А. Об альманахах 1827 года. С. 25*).

²⁴¹ См.: *Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла... С. 255—256; Файбисович В. М. Алексей Николаевич Оленин: Опыт научной биографии. СПб., 2006. С. 241—248; Майофис М. Л. Воззвание к Европе. С. 104.*

²⁴² В 1814 г. в речи, произнесенной при открытии Публичной библиотеки, он указывал на французское влияние как главную причину, «замедляющую успехи нашей

разделялся не всеми «оленинцами». Внутренней поддержки он не находил, в частности, у Уварова, в трактовке которого «идея уникальности греческой культуры не противоречила “галантному”, “салонному” оформлению самих литературных текстов, выполненных в греческом духе».²⁴³ Пропагандируемый отказ от французского наследия не получил определяющего влияния на поэтическую практику. Так, интерес Батюшкова к антологической лирике или ориентальным формам никак не исключал обращения к опыту французской легкой поэзии. Показательно, что, обдумывая русскую поэму, он собирался опереться на Гомера, Ариосто и Оссиана в обработке Парни.²⁴⁴ Черты, унаследованные от французской *poésie fugitive* не раз отмечались в русских песнях Дельвига. И это происходило не потому, что русские поэты «еще не избавились» от влияния Франции, а в силу того, что далеко не все из них считали нужным от него избавляться. Оно оставалось вполне органичным и в случаях прямых выходов к национальному содержанию. Например, Вяземский, которому принадлежит честь изобретения слова «народность» (переведенного им, кстати сказать, с французского²⁴⁵), живописуя русскую зиму в одном из лучших своих стихотворений («Первый снег», 1819), «вышивал по канве» Ж. Делиля в традициях французской описательной поэзии, канонизированной эстетикой классицизма.

Итак, проявившийся в эпоху Золотого века интерес к народности и национальному колориту был вполне легитимным для просветительских классицизма и рационализма.

словесности», а залог преодоления этого видел в ориентации на античность. Об этом выступлении Гнедича как о программном выступлении оленинского кружка см.: Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. С. 133—134.

²⁴³ *Майофис М. Л.* Воззвание к Европе. С. 412. По мнению исследовательницы, в этом расхождении взглядов Оленина и Уварова, чьим политическим и карьерным планам решительный отказ от прозападной ориентации не соответствовал, коренится причина того, что организованное Уваровым сообщество арзамасцев (в которое не вошел Гнедич) отмежевалось от оленинского круга (см.: Там же. С. 381—384).

²⁴⁴ См.: *Батюшков К. Н.* <План северной поэмы-сказки> // Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 56—57.

²⁴⁵ 22 ноября 1819 г. Вяземский писал А. И. Тургеневу о своем стихотворении «Первый снег»: «Тут есть русская краска, чего ни в каких почти стихах наших нет. <...> тут дело идет не о достоинстве, а о отпечатке; не о сладкоречивости, а о выговоре; не о стройности движений, а о народности некоторых замашек коренных. Зачем не перевести *nationalité* — народность? Поляки сказали же: *narodowosć!* <...> Слово, если нужно оно, укоренится» (Остафьевский архив князей Вяземских. Вып. 1. С. 357—358).

Разумеется, классическая компонента вовсе не была обязательным сопровождением при разработке национального материала. Но становилось ли непосредственное обращение к нему признаком «романтических» убеждений? В этом отношении показателен случай П. А. Катенина, который, как автор простонародных баллад еще современниками не раз был назван романтиком.²⁴⁶ В 1825 г. Кюхельбекер писал, что катенинские «Мстислав», «Убийца», «Наташа», «Леший», по большей части написанные в 1814—1815 гг.,²⁴⁷ «по сю пору одни, может быть, во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической».²⁴⁸ Пушкин в 1833 г., явно имея в виду те же произведения 1810-х гг., назвал Катенина «апостолом романтизма», впрочем, от романтизма затем отрекшимся: «...быв один из первых апостолов романтизма и первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый отрекся от романтизма, и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования».²⁴⁹ Катенин, однако, и в первой половине 1820-х гг. работал над «Романсами о Сиде», используя для перевода гердеровскую переработку испанских романсов и поясняя в 1830 г., что при передаче этой «самородной» поэзии необходимо «применяться к обычаям старины, перенестись совершенно в тот быт, забыть на время свое воспитание и предрассудки, им вкорененные...».²⁵⁰ Представление о заветах Винкельмана и Гердера Катенин должен был получить еще в 1808—1809 гг., когда был посетителем салона Оленина, и эти заветы не расходились в его понимании с

²⁴⁶ Напомним, что классификация, предложенная Ж. де Сталь, решительно разводила на разные полюса идиллию и балладу. Идиллия была наследием античности, баллада возникла в христианскую эру, – соответственно, первая понималась как жанр классицистический, вторая – как романтический (именно такой взгляд представлен в статье Пушкина «О поэзии классической и романтической» – см.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 36, 37*).

²⁴⁷ «Мстислав Мстиславич» датируется 1819 г., «Наташа» 1814-м, «Убийца» и «Леший» — 1815-м.

²⁴⁸ *Кюхельбекер В. К. Разбор Фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 493 (впервые: Сын отечества. 1825. Ч. 103. № 17).*

²⁴⁹ *Пушкин А. С. <Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 220.*

²⁵⁰ *Катенин П. А. Размышления и разборы // Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 127.*

убеждениями классика. Усвоенный им пафос национального своеобразия он даже готов был с некоторыми оговорками считать чертой романтизма,²⁵¹ но это не было в его глазах причиной отречься от «классических», восходящих к античности правил (ср. его подпись под письмом к Пушкину от 24 ноября 1824 г.: «неромантик Павел Катенин»²⁵²).

Полтора века спустя позиция Катенина была объявлена парадоксальной.²⁵³ Но ничто не позволяет думать, что сам он считал ее хотя бы противоречивой. Говоря о Петрарке

²⁵¹ Ср. его определение романтизма «по Августу Шлегелю», с которым он неустанно полемизирует в «Размышлениях и разборах»: «Краеугольный камень всего Шлегелева здания есть одностороннее пристрастие к тому, что он исключительно почитает христианством, то есть к католицизму, отчего он (как известно) переменял веру; и, войдя, так сказать, в его кожу, должно сознаться, что он логически рассуждает, требуя везде и во всем романтизма, сиречь нравов, обычаев, поверий, преданий и всего быта средних веков Западной Европы» (Там же. С. 72—73). Отметим, что и здесь хронологическими вехами романтизма служат христианская эра и средневековье, а географической вехой – Западная Европа. Катенин подчеркивает, что в понимании романтизма он держится определения, данного Шлегелем (Там же. С. 73), но его католической ориентации противопоставляет православно-византийскую, подготавливая таким образом утверждение о «не романтическом» характере русской старины: «...все близкое в истории нашей едва ли годно в поэзию, а старина наша отнюдь не романтическая; прибегать же, как многие делают с отчаяния, к Лифляндии, Литве, Польше, Украине, Грузии, мужеством предков или современников приобретенным, значит уже в самом деле слишком дешево менять святую Русь» (Там же).

²⁵² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 13. С. 243.

²⁵³ Ср. статью Л. Г. Фризмана «Парадокс Катенина» в кн.: *Катенин П. А.* Размышления и разборы. С. 9—44. Здесь, в частности, существо «парадокса Катенина» объяснялось тем, что «в 1820-х — начале 1830-х годов в России была создана оригинальная эстетическая система, которая не укладывалась в рамки ни классицизма, ни романтизма, которая отразила своеобразие путей развития русской эстетической мысли и противоречия которой — это противоречия катенинской эпохи, эпохи, когда романтизм терял свою господствующую роль в литературе, уступая ее реализму» (Там же. С. 11). В конце статьи, подводя итоги, Л. Г. Фризман писал, что в основе эстетических построений Катенина «лежала идея необходимости смены романтизма новым искусством, которое синтезировало бы в себе достижения предшествующего художественного развития. Реализм не был назван и описан, но — предугадан» (Там же. С. 42).

или об Ариосто, Катенин находил в их творчестве черты классицизма и романтизма,²⁵⁴ явно считая эти определения универсальными, а отнюдь не относящимися к его собственной эпохе и тем более не встраивающими ее в хронологическую перспективу. Более того, он оставил совершенно определенное высказывание по поводу того, что не принимает самого разделения поэзии на романтическую и классическую: «С некоторого времени в обычай вошло делить поэзию надвое: на классическую и романтическую, разделение совершенно вздорное, ни на каком ясном различии не основанное. Спорят, не понимая ни себя, ни друг друга...».²⁵⁵

В России народность была объявлена признаком романтизма очень рано. Уже в 1823 г. об этом со всей определенностью говорил О. М. Сомов в статье «О романтической поэзии», в которой он, как уже говорилось, следовал за книгой «О Германии» («De l'Allemagne», 1810) Ж. де Сталь, чьи суждения о романтизме направлялись авторитетными мнениями Августа Шлегеля и по понятным причинам никак не соотносились с русской поэтической практикой. И если в Германии идеи Винкельмана и Гердера к 1810 г. действительно были усвоены, освоены и присвоены романтиками, то в России в 1823 г. следование этим идеям было всего лишь *объявлено* романтизмом. Тем не менее взгляд на народность как неотъемлемое свойство русского романтизма закрепился

²⁵⁴ Катенин считает Петрарку классиком в силу «почтения его к древним» (Катенин П. А. Размышления и разборы. С. 95), но его сонеты к Лауре, в которых он уподобился влюбленным рыцарям и трубадурам – романтическими (см.: Там же. С. 97). Ариосто «...там особенно велик и похвал достоин <...>, где он не романтик, а классик» (Там же. М. 107). О романтизме Ариосто: «...все пошли выдумывать новые лица, сражения, любовные повести и связывать их, как поможет бог, с главным происшествием, войною Карла Великого с маврами <...>. Как много прекрасного не вышло в сих романтических поэмах, паче всего в Ариостовой» (Там же. С. 102); чуть ниже «Неистовый Роланд» назван «романтической эпопеей» (Там же. С. 104). И в то же время истинное достоинство Ариосто – в его «любви и почтении к древним», прежде всего – к латинским стихотворцам («Катуллу, Виргилию и Овидию, обязан Ариост за лучшие места своего “Роланда”») (Там же. С. 107, 106). Ср. также высказывание о Боккаччо: «Он первый также, что не так похвально, начал древнегреческих героев рядить в рыцарские костюмы; подражания и переводы сих дурных его романтических поэм сохранили к себе донныне некоторое уважение в Англии...» (Там же. С. 98).

²⁵⁵ Там же. С. 49.

достаточно прочно, провоцируя разного рода искажения в оценках литературного процесса.

Одно из таких типовых искажений — отношение к ранним проявлениям народности как к «недостаточно народным». Начало этому положил еще Белинский: исходя из собственных, более поздних представлений, он видел недостаток русской идиллии Гнедича в том, что «из-под рубища петербургских рыбаков виднеются складки греческого хитона»²⁵⁶ — в то время как ценность состояла именно в подключении русского материала к великой античной традиции (горячее желание породниться с нею проявилось и в выдвинутом Гнедичем тезисе о соприродности русского и греческого языков).

Нельзя, однако, закрыть глаза на то, что интерес к национальному своеобразию уже в первой половине 1820-х гг. стал осознаваться как свойство, закрепленное за романтизмом. Эпоха действительно была переходной, и начавшее оформляться романтическое сознание активно присваивало себе то, что ему импонировало в более ранних или современных зарубежных культурах. Но присвоенное далеко не всегда имело романтическую природу — оно было *переосмыслено* как полностью соответствующее ей, хотя могло одновременно наследовать и другой традиции. Так, например, байроническая поэма почти сразу получила устойчивую репутацию романтической. Но характерное для нее включение обширных описательных фрагментов — актуальное и для самого Байрона наследие классической дескриптивной поэзии, горячо рекомендованной еще в «Поэтическом искусстве» Буало.

Начиная с «Кавказского пленника», русские романтические поэмы, которые служат хрестоматийными примерами ломки классицистического канона, написаны в соответствии с выработанной классицистической культурой *ориентацией на образец*. Они, действительно, ломают канон эпической поэмы XVIII в., но вовсе не потому, что в них отринуты правила — в них просто приняты другие правила, избран другой образец. Его сюжетике и поэтике русская байроническая поэма следует с такой степенью строгости, что если бы блестящее описание этой традиции В. М. Жирмунским представить в сжатом виде, оно могло бы конкурировать с любыми «нормативными» описаниями жанров в каком-нибудь словаре начала XIX в. типа остолоповского. Систематическое описание Жирмунского именно потому и оказалось возможным, что жанровый канон соблюдался русскими авторами достаточно строго (и был с большой степенью полноты эксплицирован в современных им критических отзывах).

²⁵⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 256 (третья статья о Пушкине).

«Бориса Годунова» автор называл «романтической трагедией» – она очевидным образом опрокидывала канон классицистического театра. Но «Борис Годунов» тоже написан по образцу, прямо названному Пушкиным в «<Письме к издателю “Московского вестника”>»: «... я расположил свою трагедию по системе Отца нашего — Шекспира».²⁵⁷ Симптоматично здесь слово «система», предполагающее вполне определенный свод правил, почерпнутый, между прочим, из проникнутых пафосом романтизма «Лекций о драматическом искусстве» все того же Августа Шлегеля.²⁵⁸ Разумеется, следование образцам ни в «Кавказском пленнике», ни в «Борисе Годунове», ни во многих других случаях не было их «рабским воспроизведением». Но этого не было и в классицизме XVII в., иначе Корнель не был бы отличим от Расина, а все комедии Мольера были бы на одно лицо.

Думается, сказанного достаточно, чтобы подвести некоторые *предварительные* итоги. Они связаны с двумя обстоятельствами, не позволяющими сказать, что русская литература пережила отчетливо выраженный период романтизма. Во-первых, этому мешает описанная выше двусмысленность в понимании романтизма современниками: восприятие его как нового для России течения, которое требует консолидированного самоосмысления, смешивалось с представлением о нем как об одном из двух полюсов, к которым тяготеет многовековое развитие всей европейской словесности. Во-вторых, на это накладывалось сосуществование тех же двух универсальных начал в рамках литературного поля эпохи: поэзия классическая и романтическая развивались в русской литературе первой трети XIX в. в теснейшем единстве. Линия размежевания «старого» и «нового» не проходила по границе классицизма и романтизма. И если лагерь «староверов» отрицал достоинства «новейшего романтизма», то те, кого называли романтиками, завоеваниями поэтики классицизма ни в коем случае не пренебрегали.

²⁵⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 66.

²⁵⁸ Приведенными двумя примерами связь Пушкина с культурой классицизма, конечно, никак не исчерпывается. Эта связь становилась предметом исследовательского внимания на разных этапах изучения пушкинского творчества – см., например: Пумпянский Л. В. 1) «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 158—196; 2) Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Там же. С. 210—219; Ивинский Д. П. От романтизма к классицизму: К вопросу о литературной позиции Пушкина // Ивинский Д. П. О Пушкине. М., 2005. С. 5—23.

Русский романтизм лишь кажется направлением, одержавшим решительную победу над классицизмом. Во многих отношениях романтическая эстетика просто переозначила явления, ей не принадлежавшие. В результате в общем восприятии литературного процесса затемненной оказалась важнейшая особенность поэтической культуры Золотого века, которая заключалась в том, что на протяжении *всей* этой эпохи классицизм оставался влиятельной, хотя, конечно, и не единственной компонентой литературного сознания. Если бы романтизм хотя бы в нескольких значимых точках проявил себя как отчетливо доминирующая тенденция, не прозвучал бы широко известный недоуменный вопрос Вяземского: «Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметы, как обозначить его? Как наткнуться на него палец?». ²⁵⁹ Это написано в декабре 1824 г., когда Вяземский, деятельно отстаивавший права романтизма, уже выступил с программным предисловием к «Бахчисарайскому фонтану». Можно было бы сказать, что к этому моменту еще не весь потенциал русского романтизма был развернут. Но и полвека спустя, бросая ретроспективный взгляд на ушедшую эпоху, Вяземский не мог вложить в определение романтической поэзии конкретного содержания. В его «Приписке» 1876 г. к статье «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» читаем: «...в то время значение *романтизма* не было вполне и положительно определено. Не определено оно и ныне. Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная литературная *новизна*, новые приемы, новые воззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитета, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма, — вот и романтизм». ²⁶⁰

(Отметим в скобках, что в 1830 г. было создано произведение, в котором сведены на общей территории принципы классицизма и романтизма. Речь идет о трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Уже приходилось писать о том, что в ее героях воплощены два типа культуры. ²⁶¹ Монологи Сальери дают образцы поэтики классицизма: герой эксплицирует себя в слове, сполна предъявляя читателю и зрителю свои страдания, намерения и опасения. Совсем иное – речь Моцарта: недоговаривающая, иносказательная, намекающая, суггестивная, она звучит именно так, как описывали стилистику

²⁵⁹ Из писем князя Вяземского к Жуковскому // Русский архив. 1900. Кн. 1. № 2. С. 193.

²⁶⁰ Вяземский П. А. О жизни и сочинениях В. А. Озерова. С. 40.

²⁶¹ См.: Беляк Н. В., Виролойнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории: (Судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1991. Т. 14. С. 82.

романтической речи ее недруги, негодовавшие по поводу темного, неудобопонятного, лишённого однозначной определенности новейшего поэтического языка.²⁶² Пушкин представляет классическую и романтическую культуры как явственно различные. Но оставаясь контрастными и конфликтными, эти начала неотторжимы друг от друга: целое драмы они формируют совместно. Быть может, сама пушкинская идея и столкнувшись, и навеки соединить в одном произведении два современных ему типа культуры знаменует то неразъемлемое единство, в каком они в то время существовали. Не будем настаивать на подобной интерпретации – скорее используем ее как метафору, уподобляющую поэтику трагедии совмещению двух опровергающих друг друга, но и нуждающихся друг в друге начал словесного творчества 1810—1820-х гг.)

Как кажется, романтическая культура развивалась в России до тех самых пор, пока действенными оставались принципы классицизма.²⁶³ По мере того, как угасало жанровое сознание, исчезал интерес к наследию античности, вытеснялась на периферию сама

²⁶² «Легкие намеки, туманные загадки – вот материалы, изготовленные романтическим поэтом» – говорит Классик Издателю в «Разговоре...», предпосланном Вяземским первому изданию «Бахчисарайского фонтана» (*Вяземский П. А. Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова // Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 99*). Классик здесь повторяет претензии, уже не раз высказанные противниками романтизма, которые упрекали «молодых наших авторов» в том, что их сочинения «ближе всего к шарадам» ([*Цертелев Н. А.*] Отрывки из моего журнала // *Благонамеренный. 1823. Ч. 23. № 13. С. 66*; подпись: *Житель Васильевского острова*), в том, что у них отсутствует логическая точность (см.: [*Цертелев Н. А.*] Спор // *Благонамеренный. 1820. Ч. 9. № 6. С. 391—397*; та же подпись), в том, что они приняли за правило «половину слов, необходимых для смысла, пропускать, оставляя догадываться читателям» ([*Федоров Б. М.*] Разговор о романтиках и о «Черной речке» // *Благонамеренный. 1823. Ч. 23. № 15. С. 179—180*; подпись: *Д. В. р. ст-в*) и. т. п.

²⁶³ «...тяжба романтизма и классицизма, так волновавшая умы и сердца в первую четверть нашего века (даже и ближе) <...> сошла с ними <...> в могилу <...> А давно ли этот бой, шумно начавшийся, блистал во всей красе? Много было талантов на арене; общественный голос участвовал живо, деятельно; нынче избитые имена “классик”, “романтик” были многозначительны — и вдруг все замолкло; интерес, окружавший сражавшихся, исчез; зрители догадались, что и те и другие сражаются за мертвых» (*Герцен А. И. Дилетантизм в науке // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 3. С. 24—25*).

царившая в классицистической культуре поэзия, постепенно гасли и те краски, которыми был так или иначе означен романтизм (достаточно вспомнить краткий век русской фантастической повести). Не случайно в 1842 г. Герцен пропел романтизму и классицизму общую отходную.²⁶⁴ Следующая литературная эпоха обратилась к неовозделанной эстетическим сознанием действительности (возникали, конечно, и новые фильтры ее восприятия, но ими становились прежде всего философские и исторические концепции). Высокая эстетика классицизма и творческие установки романтизма отличались одним общим качеством: они создавали суверенные художественные миры, и потому вместе ушли со сцены, когда автономия этих миров перестала цениться и литература начала искать прямые выходы к реальности.

2.

Мы убедились в том, что интересующую нас эпоху нельзя называть эпохой романтизма или характеризовать через смену одного литературного направления другим. Но как всякое самостоятельное явление, она нуждается в собственном имени, и в данном случае такое имя, по счастью, существует: Золотой век. Его впервые дал своей эпохе П. А. Плетнев в «Письме к графине С. И. С. о русских поэтах» (1824).²⁶⁵ Открывавшая первую книжку альманаха «Северные цветы», эта статья Плетнева получала программный характер. Выделив прежде всего имена трех поэтов, принадлежащих «золотому веку нашей словесности»²⁶⁶ – Жуковского, Батюшкова, Пушкина – далее Плетнев расширяет перечень, называя Н. И. Гнедича, Д. И. Давыдова, П. А. Вяземского, Ф. Н. Глинку, К. Ф. Рылеева, А. А. Дельвига, А. А. Крылова, Е. А. Баратынского, Н. М. Языкова, В. К. Кюхельбекера, В. И. Туманского, И. И. Козлова, и еще нескольких литераторов.

²⁶⁴ Можно было бы сказать, что романтизм оставил в наследие следующей эпохе принципы историзма и народности. Но к истории была обращена вообще вся русская словесность, начиная с XI в., интерес к национальным основаниям культуры тоже не был впервые принесен романтическими веяниями. На разных этапах так называемые историзм и народность просто получали разный характер, интересующая нас эпоха была всего лишь одним из таких этапов.

²⁶⁵ См.: Северные цветы на 1825 г. СПб., 1824. С. 3—80. Статья была написана в форме письма к графине С. И. Соллогуб.

²⁶⁶ Плетнев П. А. Соч. и переписка. Т. 1. С. 174.

Отдельные положения статьи Плетнева оспаривались теми же поэтами,²⁶⁷ некоторые из названных им имен ушли в тень, другие значимые имена добавились, но само определение «Золотой век» закрепилось в истории культуры.

Наличие определения («имени собственного») обеспечивает возможность взглянуть на литературную деятельность эпохи как на цельный эстетический феномен, обладающий не только внутренней динамикой, но и некими едиными принципами, не имеющими аналогов ни в предшествующие, ни в позднейшие периоды развития литературы. Предлагаемая гипотеза заключается в том, что уникальная специфика Золотого века была связана с эстетической и социальной природой поэтического языка, понимаемого не в узко лингвистическом смысле.

Такой ракурс рассмотрения ни в коем случае не отменяет взгляда на 1810—1830-е гг. как на переходный период, и в этом отношении его особый характер определяется тем, что он оказался резким нарушением логики литературной эволюции, намеченной движением сентименталистов, и прежде всего – реформой Карамзина.

П. И. Макаров, один из верных адептов Карамзина, афористически сформулировал его завет: «писать, как говорят, и говорить, как пишут»²⁶⁸. Речь шла, как поясняет В. В. Виноградов, о том, как говорит образованное общество.²⁶⁹ Будущие арзамасцы подхватили эту формулу. Она использована, например, в пародии Батюшкова, в которой шишковисты, сотрудники «Беседы любителей русского слова», восклицают:

Но мечь тому, кто нас бранит
И пишет эпиграммы.
Кто пишет так, как говорит,
Кого читают дамы.²⁷⁰

²⁶⁷ См.: Вацуро В. Э. «Опыт прямотуши»: Из истории литературно-критических воззрений Пушкина // Литературное обозрение. 1987. № 2. С. 4—7.

²⁶⁸ Московский Меркурий. 1803. № 12. С. 180. Формулировка была предложена Макаровым в полемическом разборе «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» А. С. Шишкова.

²⁶⁹ См.: Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. Изд. 2-е, доп. М., 2000. С. 216—218.

²⁷⁰ Батюшков К. Н. Певец в Беседе любителей русского слова // Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 260—261.

Формулировка Макарова предполагала взаимовлияние литературы на разговорную речь и разговорной речи на литературу. Между тем исследователи уже неоднократно обращали внимание на то, что задачи Карамзина были сложнее. Широко известна цитата из его статьи «Отчего в России мало авторских талантов» (1802): «...французы пишут как говорят, а русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом».²⁷¹ Сказанное в этой статье означает, что влияние может быть направлено лишь в одну сторону: это литературный язык должен сформировать язык русского общества, разговорная речь которого еще не готова стать резервуаром, откуда может черпать писатель.²⁷²

В. М. Живов подчеркнул два важнейших аспекта программы Карамзина. Во-первых, она не ограничивалась литературой: *это был социальный проект*. Во-вторых, литература в результате его деятельности «стала основной институцией, определявшей – наряду со школьным образованием – развитие языкового стандарта».²⁷³ Литература

²⁷¹ Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 124. Подводя читателя к этому выводу, Карамзин писал: «Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные, мысли. Русский кандидат авторства, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-французски! Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами. Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!» (Там же).

²⁷² Это касалось и собственно лингвистической стороны дела, в первую очередь – синтаксиса. «Следует подчеркнуть, что в синтаксисе Карамзина вопрос стоял о легко произносимой фразе, но никоим образом не о разговорной или близкой к разговорной (в подлинном смысле этого слова). Заслуга Карамзина именно в том и состояла, что он утвердил новую систему литературного, книжного синтаксиса, противопоставив ее старым формам книжного синтаксиса» (Ковтунова И. И. Порядок слов в русском литературном языке XVIII – первой трети XIX в. М., 1969. С. 179).

²⁷³ Живов В. М. История языка русской письменности. Т. 1. С. 1104—1106, 1125.

мыслилась Карамзиным как средство формирования культуры общества, причем не только через преподнесение ему тех или иных политических, нравственных или эстетических ценностей, но через формирование того основания, из которого все они вырастают. А таким основанием был признан языковой субстрат, определяющий саму возможность мыслить эти ценности с той или иной степенью глубины и подробности.

Задача, поставленная Карамзиным, продолжала считаться важнейшей и в 1820-е гг. Пушкин не случайно проявлял горячий интерес к предпринятому Вяземским переводу романа Бенжамена Констан «Адольф». Так же, как Карамзин, Пушкин и Вяземский считали необходимым прививать русскому обществу навыки мышления общества европейского, умеющего выражать те оттенки понятий и чувств, для которых в русском языке нет слов и выражений. Такой язык Пушкин и Вяземский называли метафизическим, имея в виду вовсе не философию. И переводя «Адольфа», Вяземский должен был на каждом шагу решать задачу по созданию не существующего еще русского метафизического языка.²⁷⁴

Социальный аспект начатой Карамзиным работы над языком образованного общества предопределил фундаментальный сдвиг внутри литературной иерархии, оттесняя на периферию высокие жанры XVIII в., поскольку именно они были наиболее удаленными от «обычного» языка. Но главным было другое. Вполне понятно, что язык общества – это язык прозы. Соответственно на прозу ложилась основная нагрузка карамзинской программы, и это вытесняло поэзию с того неоспоримо верховного места, которое она занимала в литературе XVIII в. Заметим, что и перевод «Адольфа», от которого ожидалось столь многое, был областью прозы, с которой Пушкин

²⁷⁴ По мнению Пушкина, именно Вяземскому по плечу была подобная задача. Любопытно, что основанием для такого взгляда служил эпистолярный стиль Вяземского; еще в 1822 г. Пушкин писал ему: «Предприми постоянный труд, <...> образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах, – а там что Бог даст». И тут же владение таким языком оказалось поставленным в прямую связь с социальными задачами: «Люди, которые умеют читать и писать, скоро будут нужны в России» (*Пушкин А. С. Полн. обр. соч. Т. 13. С. 44*). В 1829 г., накануне выхода из печати завершеного Вяземским перевода «Адольфа», Пушкин писал: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы» (*Пушкин А. С. <О переводе романа Б. Констан «Адольф»> // Там же. Т. 11. С. 87*).

непосредственно связывал задачи «образования» языка: «Когда-нибудь должно же в слух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться на подобии французского (ясного точного языка прозы — т. е. языка мыслей)».²⁷⁵ Собственно, прямое наследование Пушкина Карамзину в области лингвистической, в области новой логики синтаксической связей осуществлялось прежде всего на территории прозы.

Таким образом, вектор литературного развития, проложенный Карамзиным, был вектором развития прозы. Казалось бы, именно она и должна была дальше отвоевывать все новые и новые рубежи. Карамзин с его вниманием к частному человеку, к его чувствам и переживаниям не только в области языка открывал прямую дорогу тому процессу, который увенчался русским классическим реализмом. Взглянув под этим углом зрения на историю нашей литературы, можно ясно увидеть, что в тот период, который мы называем Золотым веком, произошел мощный отход от этой прямой дороги. И если реформу Карамзина рассматривать как попытку литературной революции, то Золотой век следует оценить как реставрацию, победа которой состояла в возвращении поэзии на верховное место. Дело заключалось не просто в выборе поэзии или прозы как ведущей формы литературного творчества, речь шла о природе языка в его социальных функциях.

Именно язык — поэтический язык — стал центром и фокусом литературной культуры Золотого века, если угодно — ее телом и ее смыслом.

В самом по себе повышенном внимании к языку можно видеть преемственность карамзинизму. Это внимание было обеспечено еще в 1800-е гг. не только его адептами, но и его оппонентами, поскольку споры карамзинистов и шишковистов уже тогда сосредоточились прежде всего на проблемах языка. В 1810-е гг. происходило, казалось бы, органичное продолжение тех же споров, к которым на стороне Карамзина подключилось новое поколение. Первый всплеск полемики был вызван выходом в свет главного сочинения А. С. Шишкова — «Рассуждения о старом и новом слоге» (1803), новый виток борьбы был спровоцирован выходом в свет его «Перевода двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика» (1809). К этому времени сторонники Карамзина и Шишкова уже были представлены не отдельными литераторами и критиками, а двумя достаточно сплоченными партиями, которые спустя еще несколько лет объединятся в возглавляемую Шишковым «Беседу русского слова» и противостоящее ей «Арзамасское общество безвестных людей». Poleмика 1810-х гг. в большой мере возвращалась к вопросам, обсуждавшимся в 1800-е гг. Но теперь наиболее ярким оппонентом Шишкова

²⁷⁵ Там же. Т. 13. С. 187 (письмо к Вяземскому от 14 июля 1825 г.).

выступил уже не П. И. Макаров, скончавшийся в 1804 г., а будущий арзамасец Д. В. Дашков, оспоривший и осмеявший выдвинутое Шишковым утверждение тождества русского и церковнославянского языка.²⁷⁶

Арзамасцы совершенно не случайно выступили под знаменами Карамзина. Как уже говорилось, они были кровно связаны с культурой сентиментализма. Их полемика с «Беседой» была полемикой с антикарамзинским направлением – и все же они сами стали антикарамзинистами. Совмещались эти тенденции весьма парадоксальным образом.

В 1816 г., при вступлении в Общество любителей русской поэзии, Батюшков прочел программную «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», открывшую затем отдел прозы в его «Опытах». В первых же фразах он заявил верность карамзинскому проекту именно в его социальной значимости, отметив, что служба будущему богатству языка непосредственно сопряжена с пользой, гражданской образованностью, просвещением, с благоденствием страны в целом, а потому Ломоносов как преобразователь языка равен Петру Великому как преобразователю поприща гражданского. *Польза* (для языка и социума в их единстве) упоминается в речи неоднократно, как и способность поэтического языка вливаться в язык общеупотребительный. Так, один из аргументов в защиту легкой поэзии заключался в том, что она, как все «прекрасное и доброе», «приносит со временем пользу и действует непосредственно на весь состав языка».²⁷⁷

Однако в этой же речи Батюшков – скорее невольно, чем вольно – сместил акценты, и сместил их существенно. Во-первых, успехи поэтов он объяснил их принадлежностью к образованному обществу, подчеркнув, таким образом, влияние общества на литературу, а не наоборот. Во-вторых, и в главных, – поэзию, а не прозу Батюшков выдвигал как область, способную формировать язык.

Вторая половина 1810-х и 1820-е гг. показали, что русская поэзия действительно обладает этой способностью – но только это не было формированием языка общества, это было формированием языка самой поэзии, ставшей, согласно формуле Дельвига и Пушкина, самой для себя целью.

Карамзин культивировал общее для литературы и общества языковое поле. Арзамасцы и шире – пушкинская генерация поэтов – создали язык поэзии, резко выделенный на фоне общеупотребительного. Отличия между ними были не

²⁷⁶ См. рецензию Дашкова на «Перевод двух статей из Лагарпа» Шишкова (Цветник. 1810. № 11. С. 256—303; № 12. С. 404—467) и его брошюру «О легчайшем способе отвечать на критики» (СПб., 1811)).

²⁷⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 12.

синтаксические, не грамматические. Язык поэзии был в принципе языком другой природы.

Еще в 1805—1806 гг. Жуковский, конспектируя книгу Эшенбурга,²⁷⁸ делал вольные переводы фрагментов из нее. Один из таких переводов, по замечанию В. И. Резанова, весьма далекий от оригинала, гласит: поэзия «употребляет язык не обыкновенный, или лучше сказать, сама *составляет свой собственный язык*, отличный от простого, данного природою человеку, смелый, выразительный, сладостный, имеющий особенную гармонию, особенный каданс или размер». На полях приписано: «О поэтическом языке. Сравнение прозы с поэзией».²⁷⁹ Много позже, в 1827 г., Вяземский скажет, что природа поэзии является «не переносной, а особливо в прозу».²⁸⁰

Язык поэзии пушкинской эпохи имел собственную систему значений, отличных от общеупотребительных даже в случаях лексических совпадений с ними.

Подобное явление Б. А. Успенский описывал термином «диглоссия», который означает наличие в рамках одной культуры двух языков, функции которых находятся в дополнительном распределении, то есть практически не пересекаются. В этих условиях эквивалентный перевод с одного языка на другой невозможен.²⁸¹ Исследователь считал,

²⁷⁸ *Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schonen Wissenschaften.* Berlin; Stettin, 1783.

²⁷⁹ *Жуковский В. А.* (На что делать примечания к Эшенбурговой теории). С. 15, 455 (курсив мой. – М. В.); *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. С. 275. Для сравнения Резанов приводит оригиналы переводов Жуковского.

²⁸⁰ *Вяземский П. А.* Сонеты Мицкевича // *Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2.* С. 127.

²⁸¹ См., например: *Успенский Б. А.* Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка // *Успенский Б. А.* Избранные труды. М., 1994. Т. 2. С. 26. От диглоссии Успенский отличает двуязычие – ситуацию сосуществования двух эквивалентных, равноправных по своим функциям языков, каждый из которых обладает собственной нормой, может быть кодифицирован и без ущерба переведен на другой. Проявления двуязычия в эпоху XVIII в. – введение гражданского шрифта, которым следует печатать все нецерковные книги; появление грамматик, кодифицирующих русский язык; позднее – первые опыты перевода Святого Писания на русский язык, наконец, появление церковнославянско-русского словаря Петра Алексева (М., 1776), фиксирующего эквивалентность значений двух языков. См.: *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка. М., 1985. С. 99—135.

что в Московской Руси церковнославянский и русский языки находятся в отношениях диглоссии: церковнославянский обладает сакральным статусом, который утрачивается при переводе на русский. Система значений церковнославянского языка не может транслироваться за его пределы. Конкретные тезисы Успенского весьма убедительно опровергал в свое время М. И. Шапир,²⁸² но само понятие диглоссии этим никак не скомпрометировано. Принципиальное значение имеет противопоставление диглоссии и двуязычия, которое вполне допускает перевод с одного языка на другой. Понятие диглоссии как нельзя лучше описывает языковую ситуацию поэзии Золотого века: поэтический язык этой эпохи имеет целый ряд значений, на внепоэтический язык непереводимых. А вот надежды Пушкина на создание «метафизического» языка, связанные с переводом «Адольфа» (то есть с прозой) предполагали установление отношений двуязычия не только между французским и русским языками, но и между языками литературы и общества.

Опорные элементы поэтического языка этой эпохи – топосы, поэтические формулы и слова, значения которых действительны и понятны только внутри поэтического мира. Так, поэтическая лень, поэтический пир, поэтическое сладострастие, поэтическое бессмертие имеют принципиально иное значение, чем те же слова, употребленные во внепоэтическом контексте. За пределами поэтического мира они теряют свой специфический смысл.

Продемонстрируем это хотя бы на одном примере. Дельвига в стихах то и дело называют ленивцем. Пушкин в «Пирующих студентах» пишет:

Дай руку, Дельвиг, что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный.²⁸³

²⁸² См.: *Шапир М. И.* 1) О лингвофункциональном континууме в Древней Руси: (Критические заметки по поводу «теории диглоссии») // *Билингвизм и диглоссия: Конференция молодых ученых: Тезисы докладов.* М., 1989. С. 54—63; 2) Теория «церковнославянско-русской диглоссии» и ее сторонники: По поводу книги Б. А. Успенского «История русского литературного языка (XI—XVII вв.)» // *Russian Linguistics.* 1989. Vol. 13, № 3, 271—309§ 3) <Рец. на: *Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994> // *Philologica,* 1997. Т. 4. № 8/10. С. 359—380.

²⁸³ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 64.

Этим строчкам 1815 г. откликаются строки написанного десять лет спустя «19 октября»:

И ты пришел, сын лени вдохновенный,
О Дельвиг мой...²⁸⁴

В стихотворении «Царское Село» (1818) так же пишет о Дельвиге Кюхельбекер:

Зачем же нет вас здесь, избранники харит?
Тебя, о Дельвиг мой, о мой мудрец ленивый,
Беспечный и в своей беспечности счастливый!²⁸⁵

И ту же характеристику подхватывает сам Дельвиг, так что в конце концов она становится чертой его литературной репутации:

Я благотворности труда
Еще, мой друг, не постигаю!
Лениться, говорят, беда –
А я в беде сей утопаю.²⁸⁶

В результате многократных вариаций этой темы у позднейших поколений складывается представление о Дельвиге как об увальне и ленивце, что отчасти – но лишь отчасти – соответствует действительности. Вот, например, уже никак не относящаяся к области поэзии характеристика, которую дал четырнадцатилетнему Дельвигу директор Царскосельского Лицея В. Ф. Малиновский: «Способности его посредственны, как и

²⁸⁴ Там же. Т. 3, кн. 1. С. 76. Ср. также в поздней редакции лицейского послания «Дельвигу»:

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью;
В уединении ты счастлив: ты поэт.

(Там же. Т. 1. С. 265)

²⁸⁵ Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 95 (Библиотека поэта. Большая сер.).

²⁸⁶ Дельвиг А. А. К Илличевскому (В Сибирь) // Дельвиг А. А. Соч. С. 135.

прилежание, а успехи весьма медленны. Мешкотность вообще его свойство и весьма приметна во всем, только не тогда, когда он шалит или резвится: тут он насмешлив, балагур, иногда и нескромен; в нем примечается склонность к праздности и рассеянности».²⁸⁷ Казалось бы, стихи Пушкина и Кюхельбекера вторят этой педагогической прозе, говорят о том же самом. Но вот то же самое слово «ленивец» звучит в первой же строке пушкинского послания к Галичу:

Где ты, ленивец мой?²⁸⁸

Если Дельвиг – лицейский однокашник, в обращении к которому допустима фамильярность, то Александр Иванович Галич – это лицейский преподаватель, в 1814–1815 гг. он замещал заболевшего Н. Ф. Кошанского. Галич допускал свободное, дружественное общение с воспитанниками – но это еще не давало оснований начинать послание к нему с достаточно негативной с общепринятой точки зрения характеристики.

Дело объясняется тем, что в стихах слово *ленивец* имеет отнюдь не общепринятое значение. В стихах говорится о лени как об особом творческом, вернее – предтворческом состоянии души, особо восприимчивой в этот момент к впечатлениям и мыслям, которые вот-вот лягут на бумагу, обратятся в поэтический текст – о состоянии души, не обремененной в этот момент никакими внешними заботами и попечениями, об особой ее сосредоточенности, не развеянной суетой внешнего мира. Трудолюбивый поэт в поэзии Пушкина и арзамасцев – это поэт бездарный, не способный к той творческой лени, из которой родится настоящая поэзия. Арзамасцы, например, бездарным поэтом считали Третьяковского – и он у них всегда оказывается трудолюбивым поэтом (а он и правда был трудолюбив, но на арзамаском «наречии» это определение получает недвусмысленно негативный смысл). А вот ленивцем в лицейских стихах Пушкина оказываются не только Дельвиг или Галич, но и Батюшков – старший поэт, кумир:

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец...²⁸⁹

²⁸⁷ Цит. по: Грот К. Я. Пушкинский Лицей (1811–1817). СПб., 1911. С. 407.

²⁸⁸ Пушкин А. С. Послание к Г<аличу> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 123.

²⁸⁹ Пушкин А. С. К Б<атюшкову> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 54. Как и в послании к Галичу, строки с таким обращением открывают стихотворение.

И так же называет Батюшкова Жуковский:

И Батюшков-ленивец,
Малютка и Герой,
В стихах всегда счастливец,
Не сделал ли какой
Парнасския проказы?²⁹⁰

В редких случаях поэтическое значение могло быть эксплицировано – например, в эпистолярной. Так, в июне 1812 г. Батюшков писал Жуковскому: «...докажи ему <А. И. Тургеневу> собственным примером, что поэт, чудак и лентяй — одно и то же, чтоб он не удивлялся моему поведению и характеру, которые совершенно сообразны с ленью и беспечностью, и докажи ему, что без лени я писал бы еще хуже или не писал бы ничего».²⁹¹ Столкновение обоих смыслов – поэтического и обиходного – обыграно в эпиграмме Баратынского:

Так, он ленивец, он негодник,
Он только, что поэт, он человек пустой;
А ты, ты ябедник, шпион, торгаш и сводник...
О! человек ты деловой.²⁹²

Уже на этом примере видно, что одно и то же слово в поэтическом и внепоэтическом контекстах получает разные значения, причем поэтическое значение, переходя из текста в текст, закрепляется. При первом употреблении оно могло иметь только окказиональный смысл (или, в других случаях, – метафорический), но в закрепившемся поэтическом значении оно становилось законным элементом или словом поэтического языка (или, как в эпистолярной, языка поэтов), получая нетривиальный и при этом вполне конкретный смысл, который утрачивался за пределами поэтических текстов.

²⁹⁰ Жуковский В. А. <К И. П. Черкасову> // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 330.

²⁹¹ Цит. по: «Арзамас». Кн. 1. С. 197.

²⁹² Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 2, ч. 1. С. 251.

Поэтический язык становился вторым языком, отличным от общеупотребительного, непередаваемым на язык прозы, находящимся с ним в отношениях диглоссии.²⁹³

Успех формирования такого языка, чем-то напоминающего формирование жаргона, обеспечивался социальным фактором – существованием сообщества, его использующего и все его оттенки понимающего. И если языковая реформа Карамзина была, по определению В. М. Живова, социальным проектом, то разработка поэтического языка Золотого века тоже имела ярко выраженный социальный аспект, на котором следует специально остановиться.

В разных странах Европы первых десятилетий XIX в. возникали литературные сообщества, деятельность которых определяла творческий портрет эпохи: йенские, а позднее гейдельбергские романтики в Германии, лейкисты в Англии, «сенакли» французских романтиков, филоматы в Польше... Такие сообщества не всегда и не обязательно становились формальными объединениями – они держались дружескими, духовными и творческими связями. Общее движение не предполагало единообразия, его участники обладали ярко индивидуальными художественными почерками, и все же благодаря постоянному взаимодействию их творческие усилия так или иначе складывались в единый вектор.

Россия не была исключением, здесь тоже возникло сообщество писателей, определившее основное направление литературного развития. На очень краткий период (1815—1817) оно даже получило организационное оформление, назвавшись «Арзамасским обществом безвестных людей», в которое на разных этапах вошли В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. Ф. Воейков, Д. В. Давыдов, В. Л. Пушкин, А. С. Пушкин, Ф. Ф. Вигель, С. С. Уваров, Д. Н. Блудов, Д. В. Дашков, А. И. Тургенев, С. П. Жихарев. Но «Арзамас» был всего лишь эпизодом литературной истории этого сообщества — впрочем, давшим ему имя, и потому знаковым. В 1875 г. Вяземский

²⁹³ Ср.: «Известное положение о том, что в конце XVIII – начале XIX в. норма общелитературного языка с наибольшей чистотой воплощалась в художественной литературе, справедливо с той оговоркой, что в то же время именно художественная литература (затем — только поэзия) обладала в качестве нормативных такими языковыми средствами, которые становились чуждыми общелитературному языку. В этом своеобразии места языка художественной литературы в системе литературного языка этой поры» (Левин В. Д. Заметки о принципах изучения литературного языка конца XVIII — начала XIX в. // XVIII век. М.; Л., 1966. Сб. 7. С. 433).

писал: «Мы уже были Арзамасцами между собою, когда Арзамаса еще и не было. Арзамасское общество служило только оболочкой нашего нравственного братства. Шуточные обряды его, торжественные заседания — все это лежало на втором плане».²⁹⁴ Вслед за Вяземским историки «Арзамаса» подчеркивают, что литературные связи, приведшие к его созданию, сложились намного раньше 1815 г. и не прекращались по завершении его деятельности.²⁹⁵ Только если в 1810-е гг. во главе движения современники видели Жуковского (отводя второе место Батюшкову), то в следующее десятилетие «первым поэтом» был почти единодушно признан Пушкин.

Оценивая эпоху как «пушкинскую», мы говорим о пушкинском круге писателей — важно помнить, что в него вошли и старшие поэты «Арзамаса», составившие его ядро, и представители более молодого поколения, такие как Дельвиг, Кюхельбекер, Баратынский, Рылеев, Бестужев, Языков.²⁹⁶ Нельзя сказать, что все они были в равной степени объединены в общий дружеский круг. Какие-то отношения были близкими, какие-то — более дистанцированными. Скажем, Батюшков тесно дружил с не входившим в «Арзамас» Гнедичем, с которым Пушкина связывали хорошие, но отнюдь не приятельские отношения. Арзамасские друзья Пушкина не стали близкими друзьями Дельвига и т. п. И все же так или иначе, прямо или опосредованно все они были связаны друг с другом, осознавали свою общность.²⁹⁷ Они и составили круг авторов,

²⁹⁴ *Вяземский П. А.* По поводу бумаг В. А. Жуковского // *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. 7. С. 411—412.

²⁹⁵ См.: *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство; *Вацуро В. Э.* В преддверии пушкинской эпохи // «Арзамас»: Сб. в 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 5–27; *Майофис М.* Воззвание к Европе.

²⁹⁶ Младшие тоже не раз говорили о «братстве» — сначала лицейском, потом несколько более широком. Представление о связи двух поколений определило композицию историко-литературной диалогии М. И. Гиллельсона: «Молодой Пушкин и арзамасское братство»; «От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей» (Л., 1977).

²⁹⁷ Ср., например, мемуар Вяземского: «Дельвига знал я мало. Более знал я его по Пушкину, который нежно любил его и уважал. <...> Когда приезжал я на время в Петербург, были мы с ним, что называется, в хороших отношениях, встречаясь нередко на приятельских литературских обедах, вечеринках» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 442). Сближение Вяземского с Дельвигом произошло уже незадолго до смерти последнего.

определивший неповторимые черты литературной эпохи 1810—1820-х гг.,²⁹⁸ и это было не только творческое, но и социальное сообщество.²⁹⁹

В «Старой записной книжке» Вяземского об «Арзамасе» сказано: «...это была школа взаимного литературного обучения, литераторского товарищества».³⁰⁰ Свидетельство Вяземского нельзя недооценить. Круг арзамасцев был не только писательским, но и *читательским* кругом, в котором каждый литератор находил самых важных для него критиков – заинтересованных, благожелательных и пристрастных. Произведения читались вслух, пересылались друг другу по почте, обсуждались и устно, и в письмах, и в стихотворных посланиях,³⁰¹ и в журнальных статьях. Возникло даже особое

²⁹⁸ Характеризуя начало 1820-х гг., Б. В. Томашевский писал: «Литературные знакомства, подкрепляемые личной приязнью, сейчас же выражались в дружеских “посланиях”, передаваемых печати; таким образом, личное знакомство утверждалось как литературный сюжет и поэтические группировки связывались приятельскими отношениями» (Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг. С. 20).

²⁹⁹ Советская традиция выстраивать историю литературы, ориентируясь только на творчество «генералов», уже в начале 1980-х гг. была существенно скорректирована повышением исследовательского внимания к писателям «второго», а затем и «третьего» ряда. Это был плодотворный сдвиг научной парадигмы, обеспечивший более глубокое понимание и более полное описание литературных процессов. Но, как кажется, теперь стоит вновь усилить несколько ослабевшее внимание к тому, что происходило на генеральной линии развития и заново осмыслить совершенное той группой писателей, которые определили литературное лицо эпохи.

³⁰⁰ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 239.

³⁰¹ Литературно-критический разбор в стихах, характерный для Жуковского, сформировал особую жанровую разновидность дружеского послания. Оценивая ее значение, В. Э. Вацуро писал: «Послания для арзамасцев — это и литературная декларация, и критическая статья, открывающая нам тип и характер арзамасской “стилистической критики” (таковы <...> послания-разборы Жуковского), и овеществленный знак коммуникативной связи. <...> Что же касается письма, то под пером арзамасцев оно обретает черты особого литературного жанра. Арзамасское письмо почти всегда — реально или потенциально — предполагает нескольких адресатов — членов кружка и строится как заведомо литературное произведение. В перспективе оно рассчитано на публикацию, — и уже в 1819 году А. Тургенев и Вяземский обсуждают такие возможности» (Вацуро В. Э. В преддверии пушкинской эпохи. С. 22—23).

словечко – «ареопаг», обозначающее литературный суд избранных.³⁰² Это выработывало навык коллективного восприятия, не обязательно единодушного, безусловно допускавшего полемику, но формировавшего общую эстетическую шкалу ценностей.

Исследователи, обращенные к проблемам читательского восприятия, говорят иногда о «немоте, безъязыкости базового читательского опыта»³⁰³ (возникновение современного жанра фанфикшн объясняют, в частности, стремлением к преодолению

³⁰² Так, 1 декабря 1814 г., посылая А. И. Тургеневу свое послание «Императору Александру», Жуковский писал: «Первое условие: прочитать вместе с Батюшковым, с Блудовым, с Уваровым и, если он состоит налицо, с Дашковым. Что найдете необходимым поправить — поправляйте <...> Не знаю, удалось ли. Мне нравится, другим нравится; но надобно, чтобы вам, священный мой ареопаг, против которого нет апелляций, понравилось!» (*Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 15. С. 296*). Выполняя это условие, Тургенев обсуждал послание не только с теми, кого называл Жуковский, но также с Крыловым, Гнедичем и Нелединским-Мелецким. Батюшков высказал свои замечания в письме к Тургеневу от 20—21 декабря 1814 г., Жуковский частично приняв их, ответил посланием «Ареопагу» (1815), черновик которого начинался стихами: «Судилищу моих стихов, / Священному ареопагу» (*Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 741* (примеч. А. С. Янушкевича)). Замечания Нелединского и Блудова, изложенные в письме Тургенева от 8 января 1815 г., также были учтены Жуковским. 19 сентября 1815 г. он писал Вяземскому о его стихотворении «Вечер на Волге»: «Твои стихи я читал и один, и с Ареопагом – в первые два чтения они менее мне и нам понравились, нежели после; мы перечитали их с Блудовым и Тургеневым еще раз — прекрасно! Они полны свежести! Природа в них дышит! Посылаю мои замечания, написанные в прозаических стихах!» (Там же. Т. 15. 403). О «строгом Арзамасском ареопаге» Вяземский в октябре 1816 г. писал Блудову («Арзамас». Кн. 2. С. 402), 8 ноября 1818 г. Тургеневу («Но пуще всего, пришлите ареопагские, то есть арзамасские замечания, пока я еще не совсем простыл» – Там же. С. 378). Тем же словечком пользовалось и младшее поколение. В конце октября 1824 г., посылая П. А. Плетневу первую главу «Евгения Онегина», Пушкин просил: «Созови мой Ареопаг, ты, Ж<уковский>, Гнед<ич> и Дельвиг — от вас ожидаю суда и с покорн<остью> при<му> его решение. Жалею, что нет между ва<ми> Бара<тынского>» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 113*).

³⁰³ Венедиктова Т. Д. Литература как опыт // Новое литературное обозрение. 2012. № 3 (115). С. 76.

такой немоты³⁰⁴). В великих поэтах Золотого века можно увидеть, кроме всего прочего, великих читателей, которые воплощают свой читательский опыт в поэтическом слове. В стихах Батюшкова осуществляется диалог с Тибуллом или Парни, в стихах Жуковского не прекращаются такого рода творческие диалоги, которые абсолютно органичны и для Пушкина... Каждый выбирает для себя собеседников, и все состоит в чтении-диалоге друг с другом. Отмечая художественную связь произведения одного автора с текстом другого, мы привыкли называть это влиянием и, оправдывая творческую состоятельность поэта, подчеркивать проявления его оригинальности. Точнее в данном случае было бы говорить об участии поэта в процессе непрерывного обмена читательской и авторской инициативой – в процессе, в результате которого общее литературное поле получает многоголосое, диалогическое и полифоническое звучание.

Существенно, что сообщество ведущих поэтов Золотого века не было ни закрытым, ни изолированным. Оно участвовало в общей литературной жизни, и выделяясь на ее фоне, и постоянно пересекаясь с нею. Это было время, когда почти все сколько-нибудь заметные писатели и критики были знакомы друг с другом, а объем литературной продукции был сравнительно невелик, что позволяло каждому из них более или менее внимательно следить за всем течением литературной жизни. Но существовал и наиболее тесный круг со своим кружковым языком.³⁰⁵

Как известно, общее поле поэтических текстов эпохи было повышено реминисцентным. С одной стороны, оно включало отсылки к определенному кругу античных, европейских и русских авторов, которые воспринимались в литературной среде как классические. Часть из них фигурировала в этом качестве в энциклопедиях и учебных пособиях, другая часть получала такой статус в рамках поэтического сообщества. Так, имя Байрона, упоминавшееся в русской периодике в 1810-е гг., получило свое настоящее значение лишь с 1819 г., когда горячее увлечение английским поэтом пережили Жуковский, Вяземский, А. И. Тургенев, И. И. Козлов и уже вслед за ними, чуть позже – Пушкин; в середине 1820-х гг. с легкой руки Пушкина классическим для русских поэтов

³⁰⁴ См.: Самутина Н. В. Великие читательницы: Фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12, № 3. С. 137—194.

³⁰⁵ В пору существования «Арзамаса» таким языком – своего рода жаргоном – было то, что Жуковский называл арзамасской галиматьей, внятной лишь посвященным. См.: Ронинсон О. А. О «Грамматике» арзамасской «галиматьи»: Функционирование русской литературы в разные исторические периоды // Учен. Зап. Тартуского ун-та. Вып. 822: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1988. С. 4—17.

автором становится Андре Шенье, потеснивший Эвариста Парни с того места непревзойденного мэтра легкой поэзии, которое он занимал. С другой стороны, поэты общего круга постоянно откликались друг другу в стихах, пользуясь теми инструментами коммуникативного взаимодействия, полнота владения которыми предполагала включенность в профессиональную деятельность. Это не было простой данью уважения и признания. Введение цитаты или реминисценции могло иметь полемический характер, еще более интересны постоянно происходившие случаи развития или переосмысления исходного материала и даже исходного образца.³⁰⁶

Благодаря диалогической природе общего пространства поэзии ее язык все время наращивал смысловой объем поэтических формул и даже отдельных слов. Конечно, поэты пушкинского круга рассчитывали на внимание образованной читающей публики, но понимание их языка требовало такой погруженности в поэтический мир, какую можно было ждать только от читателей-поэтов и еще совсем небольшого круга посвященных.³⁰⁷ Языковую выделенность этого круга Вяземский в 1826 г. выразительно определял как «чужезычие в толпе».³⁰⁸ Недоступность поэтического мира для «толпы» еще в 1812 г. декларировал Жуковский:

Стал верный обитатель
Страны духов поэт,
Страны неоткровенной:
Туда непосвященной

³⁰⁶ В научной литературе это отмечалось так часто, что здесь придется ограничиться хотя бы двумя примерами анализов, посвященных этому аспекту поэтической деятельности. Так, о переосмыслении Пушкиным поэтики Батюшкова см.: *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 56—139; демонстрацию того, как элегический язык Баратынского строится в диалоге с элегическим языком Жуковского, одновременно и сохраняя, и переосмысляя жанровые мотивы, формулы и топику см.: *Золотухин В. Т.* Элегия Е. А. Баратынского «Запустение» как диалог с В. А. Жуковским // *Русская литература.* 2022. № 4. С. 128—136.

³⁰⁷ Подобная элитарная культура чтения по-настоящему возродилась, пожалуй, только на рубеже XIX и XX вв.

³⁰⁸ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Вып. 3. С. 144 (письмо к А. И. Тургеневу от 10 июля 1826 г.).

Широко известны и пушкинские высказывания на тему «поэт и толпа».

Вполне очевидно, что все это не только не совпадает с языковым и социальным проектом Карамзина, но и имеет прямо противоположную ему направленность: поэтический язык Золотого века резко выделен на фоне общеупотребительного, между ними не существует возможности эквивалентного перевода (ситуация диглоссии); носители поэтического языка составляют малое сообщество, выделенное даже на фоне образованного общества, то есть той социальной группы, к которой сами принадлежат. И если язык прозы Карамзина был призван лечь в основу литературного языка (подчеркнем его отличие от языка литературы),³¹⁰ необходимыми свойствами которого являются общеобязательность и полифункциональность,³¹¹ то поэтический язык пушкинской эпохи этим свойствам, а значит, и этому назначению никак не соответствовал.

Когда Булгарин, к 1830-м гг. занявший откровенно антипушкинскую позицию, объявил поэтов пушкинского круга «литературными аристократами», у него имелись на то несомненные основания (несмотря на все возражения его оппонентов). Это прозвание было справедливым не в силу их социального происхождения. Оно было справедливо вовсе не потому, что они не допускали в свое сообщество других — сумел же в него войти явившийся из глубокой провинции никому не известный Гоголь. Оно было справедливо и не потому, что круг этот, хотя и не наглухо замкнутый, составляло совсем небольшое количество поэтов, признанных лучшими на литературном Олимпе. Это было справедливо потому, что этот круг, достаточно узкий, служил сам для себя главнейшим читательским сообществом. Но думается, что именно этим и был обеспечен высочайший, почти чудесный, недостижимый взлет поэзии Золотого века — она была обращена к читателям, обладавшим великолепным поэтическим слухом (и этим же объясняется

³⁰⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 189.

³¹⁰ По выражению В. М. Живова, в результате карамзинской реформы «язык литературы <...> оказывается вожаком литературного языка» и создаются средства выражения для самых разнообразных практик «хорошего общества» (Живов В. М. История языка русской письменности. Т. 2. С. 1104).

³¹¹ В качестве необходимых достоинств литературного языка В. М. Живов называет общеобязательность, полифункциональность, кодифицированность и стилистическую дифференциацию (см.: Там же. С. 1106).

неунаследованность поэтической культуры Золотого века литературной традицией, все-таки в конце концов вернувшейся на указанный Карамзиным путь прозы).

Показательно, что в ранних письмах к Пушкину и Жуковскому Гоголь, желая подтвердить свое право на место рядом с ними, демонстрирует не что иное, как овладение языком каждого и способность говорить на этом языке. Письмо к Пушкину отправлено летом 1831 г., в момент литературной войны с Булгариным и Гречем, в ходе которой Пушкин написал два знаменитых памфлета: «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем». В них Пушкин использовал прием мнимого восхваления, на деле дискредитирующего адресата полемики. Гоголь в письме к Пушкину от 21 августа 1831 г., во-первых, демонстрирует свою полную осведомленность о ходе этой полемики, а во-вторых, предлагает собственный вариант памфлета, построенного на том же приеме: «...на Булгарине, означено направление чисто Байронское (ведь это мысль недурна сравнить Булгарина с Байроном). Та же гордость, та же буря сильных непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе мрачный характер британского поэта, видна и на нашем соотечественнике; то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого принадлежит им обоим. Самая даже жизнь Булгарина есть больше ничего, как повторение жизни Байрона; в самых даже портретах их заметно необыкновенное сходство».³¹² Интуиция Гоголя была ошеломительной. Дело в том, что шестью годами раньше на сравнении Байрона и графа Хвостова (имевшего устойчивую репутацию графомана) построена пушкинская «Ода его сият<ельству> гр<афу> Дм<итрию> Ив<ановичу> Хвостову» (1825). Но она не была опубликована и даже, судя по отсутствию копий, не ходила в списках. Скорее всего, Гоголь ее не знал, иначе его идея выглядела бы эпигонской. Не знал – но попадание его было точным.

Спустя двадцать дней, 10 сентября, Гоголь пишет Жуковскому (знакомство с ним, как и с Пушкиным, он свел совсем недавно), жалуясь на холерные карантинные, из-за которых не добраться из Петербурга в Царское Село: «Знаете ли, что я узнал на днях только? Что э... Но вы не поверите мне, назовете меня суевером. Что всему этому виною не кто другой, как враг честнаго креста Церквей господних и всего огражденного святым знаменем. Это черт надел на себя зеленый мундир с гербовыми пуговицами, привесил к боку остроконечную шпагу и стал карантинным надзирателем».³¹³ Жуковскому,

³¹² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1940. Т. 10. С. 204.

³¹³ Там же. С. 207.

создателю фантастических балладных миров, Жуковскому, так любившему и ценившему шутку, Гоголь тоже демонстрирует свое литературное родство, свое владение его языком.

На фоне образованного общества писательское сообщество, о котором идет речь, выделялось не идейными установками, которые начнут определять формирование литературных группировок в 1840-е гг., а прежде всего широко понимаемым поэтическим языком, способностью к владению им и его восприятию. Именно поэтому язык в данном случае следует рассматривать как определяющий социальный фактор, объединяющий и выделяющий на фоне всех прочих ту группу авторов, которая выступила главной «пассионарной» силой литературной эпохи.

Ни арзамасцы, ни младшие поэты пушкинского окружения не создали ничего похожего на литературный манифест, позволяющий говорить о них как о школе или направлении, сформулировавшем свою эстетическую концепцию. Их критические высказывания касались весьма существенных, но все-таки частных вопросов. И тем не менее их творчество позволяет указать на некоторые важнейшие для них художественные принципы.

Золотой век уникален тем, что он представляет собой единственную и очень краткую эпоху, когда поэзия не стремилась выполнять никаких служебных функций. Для русской словесности это совершенно не свойственно. С XI по XX в. она неизменно была направлена на некие цели, внеположные слову как таковому. Литература видела свои задачи в служении, характер которого мог меняться, но сам пафос служения оставался неизменным. Большинство древнерусских жанров служило формированию национального исторического и церковного предания. Когда появляется беллетристика, свободная и от исторических, и от религиозных задач, она не освобождается от задач назидательных и, кроме того, имеет вполне прагматическое, то есть опять-таки служебное назначение: быть занимательной для читателя, послужить его развлечению. Высокие жанры словесности XVIII в. продолжают обслуживать государственную мифологию, то есть так же, как и древнерусские жанры, служат формированию исторического национального предания. Сентименталисты выдвинут в противовес государственному, историческому пафосу интерес к частному человеку – но идея нравственного совершенствования, которому должна служить литература, останется важнейшей для них. Начиная с 1840-х гг. русская литература будет обращена к служению обществу, неразрывно связана с социальными идеями. Символизм, пришедший на смену традиционному искусству, на первых порах откажется от такого служения — но он обратится к области трансцендентного, а в

поколении младших символистов — еще и к жизнетворчеству, то есть при всей сосредоточенности на слове будет искать главнейшие смыслы в областях, слову лишь сопредельных. Итак, цели русской словесности могли быть разными: формирование исторического предания или государственного мифа, нравственное воспитание, развлечение, отражение реальности, связь с трансцендентным — но независимо от характера цели слово было обращено на служение тому или иному независимо от него существующему фрагменту мира и жизни.

Только с учетом этого обстоятельства можно в должной мере оценить значимость хорошо известных слов Пушкина: «Цель поэзии – поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого)».³¹⁴ (Близкую мысль, действительно, высказывал Фридрих Шлегель,³¹⁵ а Дельвиг был знатоком немецких авторов).³¹⁶ Та же идея не раз встречается в критических статьях Вяземского. Принцип пользы, которую, как считалось и в XVIII, и в начале XIX в. должна приносить литература, был писателями пушкинского круга решительно отвергнут. Об отказе от пользы Гоголь демонстративно заявлял в финале повести «Нос»: «Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. <...> Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы».³¹⁷ Аналогичным отказом от морализации заканчивается пушкинский «Домик в Коломне». Это означало нечто большее, чем нежелание пускаться в нравоучения — это был отказ от прагматического назначения искусства. Пушкин заявлял его многократно — в стихах и прозе. В его программном стихотворении «Поэт и толпа» (1828) сказано:

Молчи, бессмысленный народ.
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;

³¹⁴ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 13. С. 167 (письмо к В. А. Жуковскому от 20-х чисел апреля (не позднее 24) 1825 г.).

³¹⁵ «Поэзия <...> является сама для себя законом и в самой себе заключает свою цель» (*Шлегель Ф.* Из «Критических (ликейских) фрагментов» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 53).

³¹⁶ Существенно, что формула «цель поэзии — поэзия» совершенно не совпадает по своему смыслу с позднейшим пафосом искусства для искусства, который в некотором смысле тоже был утилитарным, поскольку предполагал, что искусство создается для наслаждения им. И эта цель все-таки была внешней по отношению к самому творчеству.

³¹⁷ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1938. Т. 3. С. 75.

Тебе бы пользы всё — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже;
Ты пищу в нем себе варишь.³¹⁸

Несколько лет спустя почти то же самое Пушкин повторил в статье «О народной драме и драме “Марфа-Посадница”» (1830): «...мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза. <...> Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Ап<оллоне> Бельведерском?».³¹⁹ О том же «обветшалом» требовании пользы Пушкин говорил в 1836 г., отзываясь на мнение М. Е. Лобанова «О духе словесности, как иностранной, так и отечественной»: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение».³²⁰

Как мы помним, в 1816 г. Батюшков, сохраняя заветы старшего поколения, еще пытался убедить своих слушателей в пользе легкой поэзии. В 1820—1830-е гг. Пушкин уже говорил о требовании пользы как об устаревшем, а чуть позже, в 1840-е гг., Вяземский указывал на то, что это требование выдвигает эпоха, идущая на смену Золотого века. Он с горечью писал о возникновении прикладного значения писательской деятельности как о характерном признаке нового, чуждого ему этапа мировой (и, в том числе, русской) культуры: «...Куда ни посмотри, в Англии, в Германии, а в особенности во Франции, литература ныне не что иное, как средство и орудие. <...> Везде из-под литературной оболочки проглядывают политика, дух партий, задние мысли, гражданские и социальные утопии и прочее вовсе не литературное».³²¹ Для писателей пушкинского круга само слово «польза», примененное к литературе, знаменовало конец той культуры, которой они принадлежали, и наступление «железного века».

³¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 141—142.

³¹⁹ Там же. Т. 11. С. 177.

³²⁰ Там же. Т. 12. С. 70.

³²¹ См.: Вяземский П. А. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 191—192.

Отказ от пользы, то есть от направленности поэзии на нечто, ей самой внеположное, теснейшим образом связанный с принципом «цель поэзии – поэзия», предполагал ее сосредоточенную обращенность на самое себя. Отсюда – часто встречающиеся в текстах Золотого века самоописания или рефлексия творческого акта. Рядом с сюжетом в обычном смысле слова разворачивается сюжет строительства самого поэтического мира, его законов, его возможностей и т. д. Классическими примерами могут служить «Евгений Онегин» или «Домик в Коломне». В «Онегине» сюжету героев на протяжении всего текста сопутствует сюжет автора, создающего на глазах у читателей свой роман.³²² В «Домике в Коломне», вся начальная часть которого посвящена октаве – той поэтической форме, которая и организует поэму, Пушкин вообще произвел нечто вроде семантической революции. Как известно, поэма была написана в тот момент, когда от Пушкина ждали поэтического отклика на события Кавказской войны, очевидцем которой он стал. Полемически отзываясь на такого рода ожидания, Пушкин вместо воспевания побед русского оружия пишет поэму, посвященную самому ничтожному случаю – забавному любовному приключению. Что же касается военной темы, то она зазвучала в III—V октавах «Домика в Коломне», посвященных поэтическому мастерству. И то, как она зазвучала, действительно было семантической революцией – потому что Пушкин демонстративно поменял местами означающее и означаемое. Ведь для поэзии, воспевающей военную тему, означаемым (денотатом) будет то или иное сражение, или победа, или война в целом. Означающим – поэтическое слово. Значением – тот смысл, который приписан военным событиям (например: русская победа над Наполеоном дарует всем народам мир и тишину). У Пушкина денотатом, означаемым стало поэтическое слово. Означающим стала война: она превращена в язык описания, она стала поставщиком сравнений и метафор. *Рекруты, рать, солдаты, строй, парад, войско* – весь этот военный словарь использован для описания работы поэтического слова. Значением же стало утверждение полной, царственной независимости поэзии, которая сама для себя является целью. Стихотворец в мире поэзии – «Тамерлан иль сам Наполеон»³²³ – не слуга, а

³²² Ср.: «Строго говоря, сюжет “Онегина” заключается в том, что некий автор сочиняет роман о вымышленных героях» (Чумаков Ю. Н. Пространство «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 196); «Роман героев изображает их жизнь, и он же изображен как роман <...> ...мы видим роман сквозь образ романа» (Бочаров С. Г. «Форма плана» // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 33).

³²³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 5. С. 84.

властитель. Но владыкой он остается только внутри своего поэтического мира, где командует рифмами, слогами, октавами, глаголами, наречиями.

Известно, как отстаивал Пушкин право на неприкосновенность своей частной жизни, как раздражался, когда от него ждали «поэтического» бытового поведения. Думается, что у этого была вторая сторона – оборона не только границ частной жизни, но и границ поэзии. Законы, царящие внутри нее, не должны распространяться за ее пределы; слово живет в поэтическом мире по иным законам, чем за его порогом.

Выше уже говорилось о том, что язык поэзии, сформированный сообществом «литературных аристократов», имел собственную систему значений. Быть может, еще важнее, что поэтический язык (по преимуществу язык лирических жанров) творил и собственную область денотатов, которые не существуют ни до, ни помимо поэтических текстов, которые действительны только внутри текста, вместе с ним.³²⁴

Нельзя сказать, чтобы такая способность поэтического языка возникла именно и только усилиями этого сообщества. Она была подготовлена, как и многое другое в эпоху Золотого века, культурой классицизма. В 1812 г. А. Ф. Мерзляков, размышляя о природе поэзии, писал, что она «творит новые предметы, никогда не видимые или видимые, но в другом порядке, в другом расположении; дает им образ, действие, разговор, составляет целое, какого в природе не находится; одушевляет вещи, лишённые жизни и чувства».³²⁵ Сотворение поэзией «новых предметов» на языке более поздних понятий как раз и может быть названо сотворением денотатов. И если денотаты обычной речи существуют независимо от нее, до и после того, как мы их называем, то денотаты поэтической речи возникают только вместе с поэтическим словом и не существуют вне зависимости от него. Жуковский записывал близкую мысль, конспектируя Эшенбурга: «Обманывать душу, то есть наполнять ее живым воображением предмета, какой бы он ни был, физический или моральный, так чтобы он ей казался присутственным в ту минуту, когда она им занимается, есть намерение поэзии. Она возбуждает чувства и воображение, дает жизнь вещам неодушевленным, образ существам мысленным, тело самим идеям».³²⁶ Особый интерес здесь составляет замечание, что «тело», которое поэзия дает идеям, обладает

³²⁴ Ср. замечание Б. Андерсона по поводу древних представлений о языке сакральных текстов: одно из них заключается в «том, что какой-то особый письменный язык дает привилегированный доступ к онтологической истине, и именно потому, что он — неотделимая часть этой истины» (Андерсон Б. Воображаемые сообщества. С. 58).

³²⁵ Мерзляков А. Ф. О талантах стихотворца. С. 219—220. Курсив мой. — М. В.

³²⁶ Жуковский В. А. (На что делать примечания к Эшенбурговой теории). С. 15.

силой присутствия лишь в тот момент, когда «она ими занимается», то есть что денотаты поэтического слова неразъемлемо спаяны с ним.

Иван Киреевский писал о раннем Пушкине: «Он не ищет передать нам свое особенное воззрение на мир, судьбу, жизнь и человека, но просто созидает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир».³²⁷ Выйдя за рамки эстетических воззрений эпохи Золотого века, можно сказать, что сотворенное поэзией бытие подобных «новых миров» обладает таким же онтологическим статусом, как любой другой участок мировой реальности. А возвращаясь к самосознанию авторов этой эпохи, следует сказать, что бытие сотворенной ими реальности поэтической осмыслялось как нетленное. Именно в этом значении Пушкин в 1836 г. использовал горацянскую и державинскую формулу в знаменитых строчках: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...».³²⁸

Итак, классический поэтический текст Золотого века имеет своей целью не отражение мира существующего, не служение ему, а созидание поэтического мира, обладающего собственным языком, выделенным на фоне общеупотребительного и способным создавать собственные денотаты, собственную область бытия, не совпадающую ни с земным, ни с небесным миром. Это и значит, что цель поэзии – поэзия.

Иное дело проза. Чтобы подчеркнуть, до какой степени поэзия и проза говорят о разном, Пушкин любил специально сталкивать их между собой.³²⁹ Приведем хотя бы один пример. Готовя первое издание «Бахчисарайского фонтана», Пушкин, находившийся тогда в ссылке, просил Вяземского, который занимался публикацией поэмы в Москве, включить в издание фрагмент из книги И. М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде в 1820 году» (СПб., 1823). Это были путевые очерки с экскурсами в историю, древнюю географию и мифологию Таврического края, в частности, – с рассказом о Бахчисарае и ханском дворце, опровергавшим положенную в основу поэмы легенду о любви хана к прекрасной полячке. Из «Путешествия...» Муравьева-Апостола выяснялось, что «памятником влюбленного хана» был вовсе не фонтан слез, давший название пушкинской поэме, а мавзолей на ханском кладбище, где была похоронена любимая и

³²⁷ Киреевский И. С. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И. С. Избранные статьи. М., 1984. С. 31.

³²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 424.

³²⁹ Не случайно в хрестоматийно известных строчках «Евгения Онегина» стихи и проза поставлены в такие же антитетические отношения, как лед и пламень.

незабвенная жена хана – грузинка. Таким образом, в приложении к своей поэме Пушкин поместил прозу, опровергающую все, что было сказано на языке поэзии. Однако и этого ему показалось мало. В середине ноября – самом начале декабря 1824 г. на близко расположенных страницах рабочей тетради он записывает один за другим два текста: стихотворение «Фонтану Бахчисарайского дворца»³³⁰ и набросок письма о крымских впечатлениях 1820 г.³³¹ Оба они были призваны прокомментировать поэму – и эти комментарии впрямую сталкивают между собой денотаты поэтической и прозаической речи. В «отрывке из письма» говорится: «В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного хана. К ** поэтически описывала мне его, называя *la fontaine des larmes* <фонтан слез – *фр.*>. Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям капала вода».³³² А несколькими днями раньше в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» Пушкин описывал тот же самый фонтан таким образом:

Фонтан любви, фонтан живой!

Принес я в дар тебе две розы.

Люблю немолчный говор твой

И поэтические слезы.

Твоя серебряная пыль

Меня кропит росой хладной:

Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!

Журчи, журчи свою мне быль...³³³

Разница между этими двумя описаниями, разумеется, вопиющая. Но какую же картину застал Пушкин? Имеются основания предполагать, что описанный в стихах, неумолчно журчащий, расточающий водяную пыль фонтан, гораздо ближе к тому, что он

³³⁰ Стихотворение было опубликовано в «Стихотворениях Александра Пушкина» (СПб., 1826) с мнимой датой «1820», указанной в оглавлении.

³³¹ В третьем издании поэмы этот прозаический текст в качестве «отрывка из письма самого автора к Д***» был напечатан как второе приложение к ней – см.: *Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан.* СПб., 1830. С. 32, 41—46.

³³² Там же. С. 45.

³³³ *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3, кн. 1.* С. 23.

мог видеть, чем ржавая трубка с еле капающей водой. Муравьев-Апостол, побывавший в Бахчисарае в том же 1820 г., что и Пушкин, писал о «двух прекрасных фонтанах, беспрестанно лиющих воду из стен в белые мраморные чаши»,³³⁴ а посетившая Бахчисарай годом раньше Софья Капнист вспоминала «мраморные ванны с фонтанами, бьющими со всех сторон».³³⁵ Пушкину надо было именно разорвать связь между поэтическим фонтаном слез и конкретной местной реалией – и он следом за стихотворением написал текст, имитирующий документальность и наглядно компрометирующий такую связь.

Существовала и обратная тенденция – вхождения прозы в орбиту поэзии. Она была заявлена ранним Гоголем, с чрезвычайной чуткостью уловившим доминантные свойства поэтического языка и перенесшим их на территорию прозы. Поздний Гоголь не зря корил себя за то, что первые его произведения не осуществляли никакого служения. Они действительно были свободны от этой задачи и так же, как поэзия Золотого века, целиком были направлены на самое себя – на созидание того особенного гоголевского мира, «нового» мира, аналога которому во внеположной ему действительности не имеется. Этот мир назывался малороссийским, он содержал признаки этнографизма и фольклоризма, но по сути своей был не менее условен, чем, скажем, Русь «Руслана и Людмилы».

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» мы найдем массу фольклорных мотивов. Но Гоголь самоуправно трансформирует их, и это не по незнанию совершенное искажение. Читая «Ночь перед Рождеством», можно убедиться, что свадебный сюжет здесь развернут в строгом соответствии со сказочным каноном, каким его описал В. Я. Пропп. За свадебными дарами Вакула отправляется в иной мир, каковым по отношению к Диканьке оказывается Петербург, пересекает границу миров с помощью волшебного помощника, добыв волшебный предмет (царицыны черевички), получает неприступную невесту и т. д., и т. д. Но свадебный сюжет развернут в «Вечерах» еще пять раз – словно бы для того, чтобы пятикратно исказить его на фоне нормы, продемонстрированной в «Ночи перед Рождеством». Благополучной кажется «Сорочинская ярмарка», но это лишь кажимость.³³⁶

³³⁴ Цит. по: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 172.*

³³⁵ Воспоминания С. В. Скалон (урожд. Капнист) // *Исторический вестник. 1891. № 6. С. 610.* О стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» как об автокомментарии к поэме см. примеч. А. С. Бодровой к нему: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3, кн. 1. С. 566—570.*

³³⁶ Проведенное Е. Е. Дмитриевой сопоставление этнографических подробностей этой повести с известной Гоголю народной обрядностью убеждает нас в том, что это

В «Вечере накануне Ивана Купала» герой оказывается несостоятельным при взаимодействии с «иным» миром. В «Майской ночи» история Левко и Ганны разворачивается «правильным» образом, но у этого сюжета есть зеркальный двойник – история утопленницы, которая не имеет свадебного разрешения. «Страшная месть» с ее инцестуальной темой завершается катастрофой. И, наконец, в повести о Шпоньке появляется герой, в принципе неспособный к браку.

Если сопоставить эти гоголевские сюжеты с фольклорными сюжетами фантастической прозы О. М. Сомова, например, то станет видно, какая огромная дистанция разделяет их. Сомов следует за фольклорным преданием и не забывает это подчеркивать, Гоголь же фольклорную структуру сознательно замещает собственным инвариантом свадебного сюжета, противопоставленным инварианту фольклорному. Он освобождается от предзаданного фольклором сюжета, чтобы воплотить свой, небывалый, не имеющий прецедентов. Он не воспроизводит фольклорный мир, а создает другой, существующий только в его, гоголевском слове.

И эту – словесную – сущность своего мира Гоголь подчеркивал. Когда он приглашал петербургских читателей посетить Диканьку, юмор заключался не столько в том, что вряд ли кто-то из них отважился бы последовать предложенному маршруту, сколько в том, что физической дороги в этот мир, существующий лишь в стихии слова, нету и быть не может.

Точно так же, как и поэзия Золотого века, гоголевская проза говорит совершенно особенным языком – настолько особенным, что для его понимания требуются словарики, которые, впрочем, создают лишь иллюзию того, что в общеупотребительном языке есть эквиваленты гоголевской речи. Вернее сказать, эквиваленты существуют, но они сразу выносят нас за пределы гоголевской вселенной. Стоит назвать, например, гоголевского парубка юношей или молодым человеком, и мы окажемся за пределами Диканьки. Гоголевская ранняя проза дает классический пример диглоссии – наличия в культуре второго языка, не имеющего эквивалентов и резко выделенного на фоне обычной речи.

Но главное, что связывает гоголевскую прозу с поэзией Золотого века, это сотворение в ней денотатов, имеющих автономный онтологический статус. Продолжая давно уже поднятый в исследовательской литературе разговор о театральности «Вечеров», Ю. М. Лотман писал: «Действительность сначала преобразуется по законам театра, а

«особого рода свадьба, завязывающаяся в неположенное время, в неположенном месте, без необходимых обрядов, без свадебного стола, каравая, венчания и т. п.» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 695).

затем превращается в повествование».³³⁷ Едва ли, однако, здесь была такая последовательность преобразований, имеющих своим отправным пунктом действительность, – так же как не было ее и в поэзии Золотого века. Невозможно вообразить, например, что Батюшкову для того, чтобы построить лирический сюжет, нужно было сначала мысленно переодеть героиню в античные одежды – это был словесный покров, он возникал вместе с сюжетом. И если эпизоды «Вечеров» больше похожи на сценическую реальность, а пейзажи словно ограничены рамой, то это лишь значит, что проза Гоголя не воспроизводит реальность, а создает ее – и она возникает как новая, рукотворная реальность, обладающая соответствующими этой ее природе приметам. Задач миметических, связанных с иллюзией правдоподобия, эта проза себе не ставит. Гоголевский пейзаж насквозь риторичен, ритмично-музыкален, из этой музыки и риторики он извлечен быть не может, представить его себе как доступный глазу фрагмент природного мира – значит совершенно разрушить его. Достаточно вспомнить начало «Сорочинской ярмарки»:

«Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! На нем ни облака. В поле ни речи. Всё как будто умерло; вверху только, в небесной глубине дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю, да изредка крик чайки или звонкий голос перепела отдается в степи. Лениво и бездумно, будто гуляющие без цели, стоят подоблачные дубы, и ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре прыщет золото. Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками. Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости. <...>... как полно сладострастия и неги малороссийское лето!»³³⁸

Здесь все и так, и не так. Небо – одновременно и океан, и купол, то есть и водная стихия, и твердь. В «Ночи перед рождеством» Солоха съезжает по небу, словно с ледяной покато́й горы – это уже намечено здесь, в первой повести цикла, где небо названо

³³⁷ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 421.

³³⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 74.

куполом. Но объятия купола оказываются воздушными. А потом появляются воздушные ступени – нечто уж вовсе не имеющее аналога ни в реальности, ни даже в метафорическом ее представлении. Серебряные песни, которые летят по воздушным ступеням, тоже как будто облекаются в некую твердую субстанцию, серебро. Это еще можно было бы счесть метафорой, но контекст указывает на другое. В гоголевском пейзаже все нематериальное как будто затвердевает: небо превращается в купол, песни – в серебро, и затем органическая природа превращается целый парад минералов, представителей неорганического мира: «изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых». А по тени деревьев «прыщет золото». Это мир, сотворенный из принципиально иной субстанции, чем реальный. И потому здесь не соблюдаются физические законы природы. Потому то, что здесь движется, одновременно стоит: «стоят подоблачные дубы», «будто гуляющие без цели», «станом» стоят в поле «кочующие по его неизмеримости» «снопы хлеба». И так – во всем тексте «Вечеров». Оказывается, что «нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр»,³³⁹ и все звезды, какие только есть на небе, отражаются в нем. А воды Днепра оказываются стеклянными, буквально воплощая мотив зеркального отражения. Примеры бесконечны и всем хорошо известны. Все это – не тот мир, в котором мы физически обитаем, и персонажи Гоголя – это не те люди, среди которых мы живем. Так произошло не оттого, что Гоголь не умел изобразить реального человека или намеренно искажал черты природы. Он создавал в своем слове другой мир, и все предметы, все денотаты этого мира созданы вместе с ним. Они не преобразованы, не деформированы словом – их просто не существовало до того, как слово их воплотило.

Может быть, самый показательный пример онтологичности гоголевского слова, его способности творить денотат, обретающий собственное, независимое от реальности бытие, можно найти даже не в украинских, а в петербургских текстах Гоголя. Ведь это именно в них создана репутация Петербурга как выморочного пространства. Поразительно, что зоркий глаз Гоголя как будто не хотел замечать красоты города. Архитектурные реалии почти отсутствуют в «петербургских повестях», а если и появляются, то в виде рта «величиною в арку главного штаба»³⁴⁰ или улыбки, от которой «вы почувствуете себя выше Адмиралтейского шпица».³⁴¹ Архитектура, вовлеченная в абсолютно чуждую ей сферу комического, это уже не архитектура, она становится частью другого, гоголевского, словом созданного Петербурга. Яркие краски «Вечеров» гаснут в

³³⁹ Гоголь Н. В. Страшная месть // Там же. С. 205.

³⁴⁰ Гоголь Н. В. Невский проспект // Там же. М., 2009. Т. 3. С. 154.

³⁴¹ Там же. С. 129.

петербургском пространстве не потому, что в этом городе действительно до такой степени не имеется цветовой гаммы, а лишь потому, что цветопись Гоголя семантична, она отталкивается не от реальной окраски предметов, а от символизируемых ею значений. Скучность петербургской цветовой палитры – результат вполне умышленной авторской скудости, в «Шинели» даже специально подчеркнутой Гоголем: ведь сколь жарко ни обсуждают герои, какого цвета сукно следует подобрать для новой шинели, цвет ее так и остается не названным. Смрад, грохот и блеск составляют естественную среду обитания гоголевских петербуржцев. Занятия, которым они предаются, неестественны и подозрительны. Пресловутая дьяволиада бюрократической жизни – далеко не единственное проявление этого. Мелкий люд петербургских повестей – фонарщик, цирюльник, портной, повивальная бабка – тоже выстраивается в вереницу подозрительных персонажей.

Примеры эти опять-таки всем прекрасно известны. Но часто ли мы отдаем себе отчет в том, что гоголевский Петербург – это «другой» Петербург, живущий собственной жизнью, иной, чем реальный город? Во всяком случае, большинство создателей послегоголевского петербургского текста в этом, как кажется, себе отчета не отдавало – по двум, по крайней мере, причинам. Первая заключалась в той самой онтологичности гоголевского мира, в том, что созданные им денотаты обладают не менее убедительным бытием, чем реальность, и гоголевский Петербург уже почти два века более чем успешно конкурирует с Петербургом реальным. Вторая причина такой веры в созданный Гоголем образ – в том, что эпоха, пришедшая на смену Золотому веку, уже не могла себе представить, что денотаты художественного мира располагаются в какой-то иной плоскости, чем плоскость действительности, что они пишутся отнюдь не с натуры. А между тем даже в 1846 г. Гоголь писал: «У меня никогда не было стремленья быть отголоском всего и отражать в себе действительность, как она есть вокруг нас».³⁴²

Конец эпохи Золотого века ознаменован возвращением русской словесности на путь, намеченный Карамзиным. Естественно, это произошло не вдруг, не в какой-то определенный день и час или хотя бы год. Переходные эпохи никогда не кончаются резко. Тенденции, разрушающие их, накапливаются внутри них самих, задолго до их окончания, иногда даже до того, как они начались. С другой стороны, какие-то их черты могут еще

³⁴² Гоголь Н. В. О Современнике: (Письмо к П. А. Плетневу) // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1952. Т. 8. С. 427.

долго сохраняться в культуре – но они перестают быть доминирующими, они отступают на периферию.

Самый очевидный признак того, что эпоха Золотого века начала клониться к закату, хорошо известен: в 1830-е гг. проза, не подчинившаяся законам поэтического языка, начинает вытеснять поэзию с того центрального места, которое она занимала. «Светская повесть» Н. Ф. Павлова, В. Ф. Одоевского, В. А. Сологуба, «повести о художниках», исторические повести Н. А. Полевого, исторические романы М. Н. Загоскина и И. И. Лажечникова – все это произведения, непосредственно обращенные к реальности – к жизни света, к судьбе художника, к тем или иным историческим событиям и т. д. Но самой яркой демонстрацией тенденций, которые привели к завершению Золотого века, служит творческий путь Гоголя.

В 1835 г. появляется статья В. Г. Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя». В каком-то смысле эту статью можно считать одним из первых манифестов новой эпохи. Белинский объявил, что поэтические жанры ушли в прошлое. Наступило время романов и повестей, и причиной тому – дух времени. Чтобы объяснить, почему дух времени именно таков, Белинский вводит различие идеальной и реальной поэзии (под поэзией он понимает литературу вообще). Он пишет, что поэт или «пересоздает жизнь по собственному идеалу», или «воспроизводит ее во всей наготе и истине».³⁴³ Идеальной поэзии Белинский не отказывает в праве на существование. По его мнению, современная идеальная поэзия ярче всего представлена лирикой. Но показательно, что главным и наиболее ценным содержанием лирики он считает мысль.

Представления Белинского имеет смысл сопоставить с двумя уже приводившимися пушкинскими афоризмами: «Цель поэзии – поэзия»; проза «требует мыслей и мыслей». На этом фоне хорошо видно, насколько решительным был происходящий поворот. Стремление выразить, передать мысль связано с направленностью на нечто, внеположное собственно поэтическому миру, цель которого – он сам. Мысль имеет собственную самоценность, она так же онтична, как и поэтическое слово. И если слово направлено на мысль, то оно уже не направлено на самое себя.

Хотя Белинский и допускает существование поэзии идеальной, главное преимущество он, разумеется, отдает реальной поэзии, представленной повестью и романом. В контексте нашей темы существенно, как Белинский характеризует роман. Он пишет, что преимущество романа в том, что «его объем, его рамы до бесконечности

³⁴³ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 262.

неопределенны».³⁴⁴ Отсутствие четких границ, завершенного контура эстетической формы – то есть тех важнейших признаков классического искусства, которые выдвигал еще Винкельман, Белинский как раз и считает достоинствами романа. Повесть же Белинский характеризует как «распавшийся на части, на тысячи частей роман», как «главу, вырванную из романа».³⁴⁵ Таким образом, если роман не имеет границ, то тем более их не имеет повесть, которая всего лишь – фрагмент романа. Белинский сочувственно цитирует Н. И. Надеждина, который сказал, что «повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих».³⁴⁶ Акцент, как видим, опять лежит на беспредельности.

Образец повести, как известно, Белинский обнаружил у Гоголя – и объявил его «поэтом жизни действительной».³⁴⁷ В этом проявилась удивительная неадекватность критика, его глухота по отношению к гоголевскому стилю, ко всему тому, что составляло специфику той словесной материи, из которой сотканы тексты Гоголя. Белинский делает, правда, разные оговорки, например, указывает на то, что фантастические сюжеты Гоголю не удаются. Понятно, почему они не нравятся критику – эти сюжеты уклоняются от жизни действительной. Характерно, что Белинский, читая текст, видит только отвлеченный от словесного воплощения предмет повествования и, соответственно, обращает внимание на то, реальный он или фантастический. Новая эпоха в принципе перестает интересоваться словесной материей. А как только в центр внимания попадает предмет – предмет, расположенный за пределами художественного мира, картина словесности меняется самым радикальным образом.

Итак, если Золотой век создавал собственные денотаты, которые неотлучаемы от художественного мира, то эпоха, шедшая ему на смену, начала мыслить принципиально иначе. Предметы изображения стали для нее существующими непосредственно в реальности, а искусство должно было отображать это независимое от него бытие.

Для Гоголя появление статьи Белинского оказалось событием роковым. Критик выдвигал в ней Гоголя на центральное место в русской литературе, поднимал его на пьедестал, ставил значительно выше Пушкина. Хорошо известно, что в 1830-е гг. публика вообще охладела к Пушкину. И тем не менее резкость Белинского нельзя недооценить: в 1835 г., когда уже были опубликованы и «Повести Белкина», и «Пиковая дама», Пушкин

³⁴⁴ Там же. С. 271.

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Там же. С. 284.

не упоминается в перечне авторов повестей. Белинский пишет: «Итак – Марлинский, Одоевский, Погодин, Полевой, Павлов, Гоголь – здесь полный круг истории русской повести».³⁴⁸ Белинский прямо говорит, что не включает Пушкина в число современных писателей потому, что тот «уже свершил круг своей художественной деятельности».³⁴⁹ И далее на место Пушкина критик ставит Гоголя: «В настоящее время он <Гоголь> является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным».³⁵⁰ Можно представить себе, какое впечатление это должно было произвести на Гоголя.

В конце 1835 г. Гоголь, автор «Вечеров на хуторе», «Миргорода» и «Арабесок», начинает работать над «Ревизором», следующим его крупным замыслом станут «Мертвые души». От ранних повестей комедия и поэма Гоголя отличаются тем, что цель поэзии выносятся теперь за пределы поэзии. Гоголем овладевает идея преображения. Он воспринял ее от немецких романтиков и из круга литераторов, группировавшихся вокруг журнала «Московский вестник», пропагандировавшего немецкие идеи. Одним из центральных символов их духовных устремлений стала картина Рафаэля «Преображение Господне». Но никто из них не трактовал идею преображения так, как истолковал ее Гоголь. В эстетических построениях его современников эта идея связывалась, как правило, с сокровенной и внутренней сущностью творческого акта – Гоголь же воспринял ее как идею вторжения в действительность, переустройства реальности. Он придал ей самый буквальный смысл – и целью его творчества, начиная со второй половины 1830-х гг. стало преображение жизни действительной силами искусства.

Не удивительно, что идея преображения столь властно захватила Гоголя – тому способствовала безграничная власть над предметом повествования, какой он обладал в мире сотворенных денотатов. Вспомним, как лица Собакевича и его жены, уподобленные огурцу и тыкке, низводятся в ранг овощей, в дочеловеческое растительное царство и тут же, через упоминание балалайки, возводятся к стихии музыки, соответствующей, согласно эстетическим воззрениям эпохи, высшей степени одухотворенности. Сотни аналогичных примеров на памяти у всех. Назвав «Мертвые души» поэмой, Гоголь действительно собирался строить свой текст по описанным здесь законам поэтического мира и в большой мере реализовал свое намерение. Но замысел его простирался и дальше. Преображение русской жизни предполагало, что авторская воля будет обращена на те

³⁴⁸ Там же. С. 283.

³⁴⁹ Там же. С. 284.

³⁵⁰ Там же. С. 306.

предметы, которые лежат за пределами поэтической онтологии. Желание благодетельного и действенного вторжения слова в жизнь предполагало, как писал поздний Гоголь, использование «полного арсенала орудий поэта».³⁵¹ Но с этими орудиями надлежало выйти за пределы поэтического мира, вынести их оттуда. Здесь Гоголь переступал черту, нарушил границу, за которой поэтическая культура Золотого века, а вместе с ней и ее возможности уже не могли существовать.

Процитированные слова сказаны Гоголем о Пушкине: «Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел».³⁵² Характеризуя лучшие, на его взгляд, произведения Пушкина, Гоголь пишет: «Ничего не хотел он ими сказать своему времени; никакой пользы соотечественникам не замыслил он выбором этих <...> сюжетов».³⁵³ Ранний Гоголь не считал слово орудием, предназначенным для внешних целей. Гоголь, объявленный Белинским «поэтом жизни действительной», увидел в слове не цель, а средство, орудие, призванное приносить пользу.³⁵⁴ Возникшее задолго до создания «Выбранных мест из переписки с друзьями» желание вынести «арсенал всех орудий поэта» за пределы поэтического мира предопределило катастрофу гоголевского творчества: за рамками автономной поэтической сферы этот арсенал оказался бездейственным, а сами «орудия» Золотого века обратились, подобно золоту, вынесенному из «Заколдованного места», в «сор, дряг».³⁵⁵ Действенным оказалось другое: рывок Гоголя за пределы поэзии стал одним из решающих усилий, положивших начало эпохе прозы. Стезя, оказавшаяся губительной для Гоголя, вовсе не вела к катастрофе самой русской словесности: она просто возвращалась на те пути, на которых существовала много столетий.

³⁵¹ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 382.

³⁵² Там же.

³⁵³ Там же. С. 383.

³⁵⁴ Как показал М. Вайскопф, говоря в «Выбранных местах» о Пушкине, Гоголь постоянно повторяет Белинского (см.: *Вайскопф М. «Зачем так звучно он поет?»: Гоголь и Белинский в борьбе с Пушкиным // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. М., 2003. С. 255—271).*

³⁵⁵ Гоголь Н. В. Заколдованное место // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 245.

И еще одно событие творческой жизни Гоголя имеет для данной темы принципиальное значение. В 1842 г. появились в свет не только «Мертвые души», но и четырехтомное собрание сочинений Гоголя. Готовя это издание, он совершил акцию, которую следует оценить по достоинству. Гоголь поручил своему приятелю по Нежинскому лицезу, Н. Я. Прокоповичу, преподававшему в то время в Петербурге русский язык, отредактировать свои ранние повести и, в частности, истребить в них украинизмы, переправив их на «правильные» русские слова. Прокопович выполнил это поручение со всевозможной тщательностью – и создал невероятные трудности для позднейших публикаторов гоголевских текстов, которым пришлось ломать головы над тем, как отличить правку Прокоповича от гоголевской. Но сейчас важна не текстологическая проблема, а культурное значение этой акции.

Как уже говорилось, гоголевские украинизмы резко выделяли его текст на фоне общеупотребительного языка. Благодаря этому ранняя гоголевская проза, как и поэзия Золотого века, существовала по законам диглоссии. И вот в 1842 г. Гоголь от этого решительно отказывается, разрушая еще одну, и притом важнейшую особенность культуры Золотого века. Конечно, Гоголь до самого конца не мог выпростаться из собственной языковой манеры – но знаменательно здесь само намерение. Отвечая такого рода желаниям, проза Гоголя переставала быть поэзией, а переставая быть ею, постепенно истощалась.

Отличие языка поэзии или, как это было у Гоголя, языка прозы от обычной речи служило, кроме всего прочего, одним из средств дистанцирования художественного мира от мира реального. Культура дистанции – еще одно важнейшее свойство Золотого века – предполагала наличие некой формы опосредования, некой призмы, стоящей между автором и произведением, между бытовой реальностью и художественным текстом. Такой призмой мог быть жанр, язык, ролевое поведение автора, литературная маска. Показательным примером разрушения культуры дистанции служит перемена отношения к литературной маске.

Тот же Гоголь появился впервые перед публикой под маской Рудого Панька, а завершил свое поприще массой писем, в которых одновременно и проповедовал, и исповедовался. Совмещение этих двух начал дано и в «Выбранных местах», и в поздней «<Авторской исповеди>». Может быть, исповедь его не всегда была вполне искренней, может быть, он часто хотел предстать перед своими адресатами в том образе, который не совсем совпадал с действительностью. Но задачей его и в этих случаях было внушить адресатам и даже потомству, что его мысли, его душа, его переживания именно таковы,

как он их описывает. Иными словами, Гоголь прошел путь от предъявления публике откровенно условной маски Рудого Панька до представления ей собственной личности, как она есть.

Обращение к литературной маске было свойственно многим авторам Золотого века. В самом раннем из дошедших до нас пушкинских стихотворений – в послании «К Наталье» (1813), адресованном актрисе крепостного театра, – юный поэт перебирает в своем воображении те театральные роли, в которых он мог бы оказаться рядом с ней. Таким образом, весь известный нам пушкинский текст начинается с игры с маской в самом прямом смысле слова. В дальнейшем и в литературе, и в жизни Пушкину свойственно было ролевое поведение, игровое то в большей, то в меньшей степени. Но того предъявления собственного внутреннего мира во всей его обнаженности, как это было у Гоголя, у Пушкина мы нигде вообще не найдем. Зато другие авторы могли начать с создания литературного образа, а в конце Золотого века прийти к попытке совместить этот образ с собственной реальной личностью.

Выразителен пример, связанный с Денисом Давыдовым. Еще в 1810-х гг. в стихах Давыдова была сформирована его литературная репутация поэта-гусара, активно поддержанная поэтами его окружения. Этот образ поэта начал оформляться в 1804 г. в посланиях к Бурцову. Вот, например, обращенное к нему стихотворение «Гусарский пир»:

Ради бога трубку дай!
Ставь бутылки перед нами,
Всех наездников сзывай
С закрученными усами!
Чтобы хором здесь гремел
Эскадрон гусар летучих,
Чтоб до неба возлетел
Я на их руках могучих;
<.....>
Бурцов, брат, что за раздолье!
Пунш жестокий!.. Хор гремит!
Бурцов! Пью твое здоровье:
Будь, гусар, век пьян и сыт!
<.....>
Жизнь летит: не осрамися,
Не проспи ее полет.

Пей, люби да веселися! —
Вот мой дружеский совет.³⁵⁶

Пьянство, удалство, бесшабашное поведение – таким представал лирический герой Давыдова. И, надо полагать, это были черты, действительно свойственные военному быту того времени. Но из этого еще никак не следует, что поэзия прямо передавала быт. В. Э. Вацуро писал о том, что в XVIII в. герой, воплощенный в стихах Давыдова, в лучшем случае мог бы оказаться персонажем травестийной ирои-комической поэмы, поскольку главной эстетической оппозицией XVIII в. была оппозиция «высокое – низкое». Это был «низкий» герой, и он мог стать либо предметом сатирического обличения, либо травестии. В эпоху Золотого века утверждается новая оппозиция: «поэтическое – прозаическое», связанная с тем выделением поэзии в особую область, о котором здесь уже много говорилось. Герой Давыдова в этом новом контексте трактуется как герой поэтический, потому что он нарушает прозаическую жизненную ординарность.³⁵⁷ Его поведение – особое, необычное, выделенное на фоне остального течения жизни. И потому гусарские пирушки смыкаются в стихах Давыдова с тем мотивом пира, который играет важную роль в дружеских посланиях, где он сочетается с гораццианским мотивом «Carpe diem», с призывом наслаждаться мгновением, пока мы еще живы, а также и с платоновским «Пиром» и с темой смерти, вошедшей в тематику посланий через диалог Платона «Федон». Этот мотив явственно звучит в конце процитированного стихотворения. Так гусарский пир оказывается вовлеченным в поэтическое пространство, обладающее собственными языком и топикой. От бытописания это достаточно далеко.

Давыдов, как известно, принимал участие в Отечественной войне 1812 г., и это добавило к его ранней репутации поэта-гусара героический штрих. Теперь он появляется в поэтическом облике партизана-поэта, который, как писал сам Давыдов, создает свои сочинения «при бивачных огнях», в минуты отдыха между сражениями.³⁵⁸ На самом деле в 1812—1813 гг. Давыдов почти не писал стихов, это была поэтическая легенда, но в его литературном окружении ее с удовольствием приняли, она вошла в посвященные ему стихи. Таким образом, поэтическую маску Давыдова создавал не только он сам, но и те, с кем он был близок по поэтическому цеху.

³⁵⁶ Давыдов Д. В. Стихотворения. Л., 1984. С. 59 (Библиотека поэта. Большая сер.).

³⁵⁷ См.: Вацуро В. Э. Денис Давыдов – поэт // Давыдов Д. В. Стихотворения. С. 10.

³⁵⁸ Там же. С. 17.

Эта маска, эта репутация включала не только поведенческие, но и некоторые маркированные портретные штрихи, например, непременные гусарские усы, то и дело упоминавшиеся в стихах. Были и другие портретные детали, получившие статус условных атрибутов, формирующих поэтический образ. Одна из них стала популярной благодаря строчкам Н. М. Языкова:

Ты, боец чернокудрявый,
С белым локоном на лбу.³⁵⁹

Эти строки написаны в 1835 г., когда Давыдов уже давно не воюет, но он все равно назван бойцом, потому что такова его поэтическая репутация.

Для перемен, происходивших в культурной атмосфере 1830-х гг., показательна маленькая история, связанная с его «белым локоном» – с седой прядью, появившейся в его темных волосах. В апреле 1836 г. – то есть также уже в совсем иную эпоху, чем та, когда создавались гусарские стихи Давыдова, Пушкин писал Языкову: «Наш боец чернокудрявый окрасил было свою седину, замазав и свой белый локон, но после ваших стихов опять его вымыл – и прав. Это знак благоговения к поэзии».³⁶⁰ Из этого письма мы узнаем, что стареющий Давыдов всерьез озабочен тем, чтобы его бытовой облик не расходился с литературной маской. Дистанция между интимным «я» и «я» поэтическим теперь кажется ему компрометирующей, он хочет сократить, уничтожить ее. Комментарий Пушкина («Это знак благоговения к поэзии») вполне серьезен и уважителен, но скрытая ирония (легкая и теплая) все же в нем ощутима – хотя бы через стилистическое несовпадение возвышенного «благоговения» с тональностью гусарских стихов Давыдова. Стареющий Давыдов, так же, как и поздний Гоголь, больше не может и не хочет выдерживать дистанции между областями поэзии и жизни. А это и есть черта, указывающая на то, что культура меняет свои очертания и словесность идет на стремительное сближение с жизнью.

К концу 1820-х гг. сложилась еще одна знаменитая литературная репутация, закрепленная за Дмитрием Веневитиновым – репутация поэта-философа. Он принадлежал к кругу Любомудров, которыми представлена следующая за пушкинской генерация

³⁵⁹ Языков Н. М. Д. В. Давыдову («Жизни баловень счастливый...») // Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 339 (Библиотека поэта. Большая сер.).

³⁶⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1941. Т. 14. С. 105.

литераторов, – Пушкин не случайно называл их юношами,³⁶¹ хотя его возрастной разрыв с ними был совсем не велик. В этом кругу почитали ученость, здесь царил культ мысли. Пушкин, вернувшись из Михайловской ссылки в 1826 г., был восторженно принят Любомудрами, собирався принять участие в замышляемом ими журнале «Московский вестник». Но довольно скоро произошло взаимное охлаждение, Пушкин стал казаться московским юношам и недостаточно образованным, и недостаточно умным³⁶² (по-видимому, дело здесь было именно в том, что для Пушкина мысль не жила самостоятельной, отдельной от поэтического мира жизнью). Сформировавшаяся в кругу «Московского вестника» и почитаемая всеми его участниками репутация Веневитинова как поэта-философа ценна была для них уже потому, что одним только этим качеством его можно было противопоставить Пушкину. Строго говоря, созданный друзьями портрет рано умершего Веневитинова был не менее условным, не менее литературным, чем маска Давыдова-кутилы или Батюшкова-гедониста. Но в новом поколении, в уже не пушкинском кругу Любомудров репутация представлялась аутентичной. Новая эпоха не желала отличать литературный портрет от реального, отождествляла их, не чувствовала между ними дистанции.

В этой связи необходимо сделать важную оговорку: было бы неверным думать, что Золотой век отождествлений поэтического мира с реальным вообще не знал. В первые десятилетия XIX в. действительно актуальным оставался выработанный классицизмом и просветительством навык *дистанцированного* соотнесения себя с образцами, но далеко не все неуклонно этому подчинялась. Внутри самой культуры Золотого века сохранялись и зрели те тенденции, которым предстояло ее разрушить, в частности, – те, что были связаны с наследием сентиментализма, согласно эстетике которого духовный и этический мир автора должен быть един с его произведением. Характерно одно из программных поэтических заявлений Жуковского, сделанное в послании «К Батюшкову»: утверждение, что он, Жуковский – поэт, который «быть таким желает, / Каким в своих стихах / Себя изображает».³⁶³ Это было сказано в пику адресату послания – Батюшкову с его условным лирическим героем-гедонистом, и совершенно не случайно сказано именно Жуковским. Он – человек, с юности усвоивший установку на тождество литературной и жизненной

³⁶¹ «Архивны юноши толпою / На Таню чопорно глядят...» (*Пушкин А. С. Евгений Онегин* // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 160).

³⁶² См.: *Мазур Н. Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения* // Пушкинская конференция в Стэнфорде. С. 54—105.

³⁶³ *Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 203.*

реальности – установку, совершенно неприемлемую, например, для Пушкина, который, особенно в зрелые годы, ее отвергал с изрядной долей раздражения. Жуковский постоянно писал дневники, эта привычка идет от воспитания, полученного им в ранней молодости.³⁶⁴ И его дневники демонстрируют постоянные усилия отождествить свой внутренний мир с духовными эталонами, с которыми ни душа, ни творчество не должны расходиться. В любовной лирике Батюшкова и в любовной лирике Пушкина мы не найдем текстов, напрямую лежащих на тот или иной реальный жизненный эпизод. А вот у Жуковского такие тексты есть, и они получают иногда совершенно пронзительное звучание. Таковы, например, стихи на смерть Маши Протасовой. В последний раз он видел ее в 1823 г., когда приехал к Мойерам в Дерпт. Маша ждала ребенка – и умерла родами через десять дней после того, как Жуковский уехал. Когда он узнал о ее смерти, появились стихи об их последней встрече:

Ты предо мною
Стояла тихо;
Твой взор унылый
Был полон чувства!
Он мне напомнил
О милом прошлом..
Он был последний
На здешнем свете.

Ты удалилась,
Как тихий ангел!
Твоя могила
Как рай спокойна!
Там все земные
О небе мысли.

Звезды небес!

³⁶⁴ Сказалось, в частности, сильнейшее влияние входившего в новиковский масонский кружок Ивана Петровича Тургенева, сыновья которого, Андрей и Александр, были ближайшими друзьями юности Жуковского.

Та же последняя встреча описана Жуковским и в письме к А. П. Елагиной: «...я с ними простился, без всякого предчувствия, с какою-то непонятною беспечностью <...> Через полчаса все готово к отъезду; встаю, подхожу к лестнице <...> она спала; но мой приход ее разбудил – хотела встать, но я ее удержал. Мы простились, она просила, чтобы я ее перекрестил, и спрятала лицо в подушку – и это было последнее на этом свете. <...> Ее могила для нас будет местом молитвы. <...> ...на этом месте одна только мысль о ее чистой, ангельской жизни, о том, что она <...> ныне есть для нас небесная».³⁶⁶ В стихах, собственно, изменена лишь одна подробность. Лирической героине в этот роковой момент как-то не подобает лежать, и поэтому в стихах ей дана другая поза: «Ты предо мною стояла тихо». Но остальное передано почти как хронометраж событий, с той же формулой, что и в письме: «это было последнее на этом свете» – «Он был последний / На здешнем свете».

Сделав необходимую оговорку, подчеркнем, что поэтический мир лирики Жуковского все равно остается дистанцированным от непосредственного бытия. Жуковский пользуется поэтическим языком Золотого века, отличным от общеупотребительного. Жуковскому свойственно жанровое мышление, которое само по себе является системой опосредования, системой преломляющих призм. Близость его лирического «я» к экзистенциальному сильно ощущается только на фоне таких поэтов, как Батюшков. К тому же нельзя забывать о балладах Жуковского. В них, конечно, присутствует та система ценностей, которая соответствует духовному миру автора. Но баллада – это лиро-эпический жанр, и ее эпическая компонента максимально дистанцирует авторское присутствие. В фантастическом по преимуществу мире баллады постоянно создаются денотаты, не имеющие аналогов в мире реальном. Баллада строит собственный автономный мир, и именно этим в наибольшей мере соответствует литературной культуре Золотого века. Не случайно Жуковский вошел в историю Золотого века в качестве одной из центральных фигур прежде всего как автор баллад.

Несколько иначе, чем о других авторах Золотого века, должен быть поставлен вопрос о Лермонтове.

В силу биографических обстоятельств Лермонтов прожил основную часть жизни вне того общего круга, которому принадлежали главные авторы Золотого века. Батюшков,

³⁶⁵ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 231.

³⁶⁶ Там же. М., 2019. Т. 16. С. 189; письмо от 28 марта 1823 г.

Жуковский, Пушкин, Вяземский, Карамзин, Денис Давыдов, Языков, Баратынский, Кюхельбекер, Гнедич, Крылов и т. д., и т. д. – все они находились в весьма тесном литературном общении, в которое удалось вступить даже Гоголю. Лермонтову же довелось войти в него лишь в 1838 г., когда Пушкина уже не было в живых, когда пушкинская эпоха уже определенно клонилась к закату, а сам Лермонтов уже был достаточно сформировавшимся поэтом, которому к тому же оставалось жить всего три года. Все это важно потому, что литературное сообщество – это, как уже говорилось, общий язык, естественно формирующееся ощущение его специфики, оттенков его значений, его особенностей, определяющихся, в частности, жанровыми параметрами и проистекающими отсюда тончайшими нюансами. Лермонтов мог только собственными силами, в одностороннем порядке, овладеть поэтическим языком эпохи. А поскольку язык был особым, наличие литературных собеседников для овладения им было таким же важным, как возможность говорить с носителями языка при овладении языком иностранным. Все это безусловно сказалось в творчестве Лермонтова.

Вот показательная деталь. У Пушкина мотивы и мотивные комплексы, эти носители поэтической семантики, устойчивые для поэзии Золотого века, как правило, не переходят в его художественную прозу. У Лермонтова же система мотивов становится общей для поэзии, прозы и драматургии. Язык его лирики обладает внутренним единством, которое не преломляется жанровой дифференциацией. Особую роль играет и автобиографизм лермонтовского творчества. Собственно, один и тот же герой оказывается в центре его лирики, его прозы и его драматургии, и этот герой очевидным образом наделен личными духовными чертами самого Лермонтова (то есть не дистанцирован от автора). Его личное «я» становится непосредственным носителем ведущих тематических комплексов творчества. Центральный предмет его творчества – его собственный духовный и душевный мир, то есть реальность, тоже внеположная поэзии как таковой. Внутренний мир личности (а не законы бытия поэтического мира) становится главным предметом литературной рефлексии.

Пожалуй, можно сказать, что Лермонтов стал тем поэтом, который осуществил шаг в прозу. «Героя нашего времени» можно рассматривать как перевод «Евгения Онегина» на язык прозы – гораздо более впечатляющий и действенный перевод, чем любые пересказы романа в стихах критиками. Во всяком случае, после Лермонтова поэзия и проза лишь в исключительных случаях оказывались в отношениях диглоссии.

Итак, Золотой век кончился, как только поэзия перестала создавать свой особый мир, жанрово дифференцированный, говорящий на особом языке и обращенный на самое себя. Золотой век кончился, когда проза вытеснила поэзию, когда жизнь в ее личном,

частном, социальном и историческом аспектах стала главным, а затем и единственным предметом литературы. Когда литература стала отражением реальности, когда литературное слово и реальность вступили в отношения взаимоотражения и взаимоподражания. Когда возродилось служебное и даже мессианское назначение литературы.

По мере того, как эпоха Золотого века подходила к концу, социальный проект Карамзина получал все больше шансов на реализацию. Литературной силой, осуществившей то, что было намечено главой сентименталистов, стали новые противники карамзинистов, объединившиеся в том лагере, который уже к 1830-м гг. откровенно проявил себя как антипушкинское, так называемое «торговое» направление.

В 1826 г. Ф. В. Булгарин дал классификацию современной ему русской читающей публики, любопытную прежде всего потому, что ее автором был неоспоримо опытный издатель и журналист. Булгарин разделил русскую публику на четыре группы. Первая – высшее общество, «знатные и богатые люди», которые «смотрят на все французскими глазами и судят обо всем на французский манер». Вторая группа – менее богатые дворяне, помещики, живущие в деревнях, чиновники, богатые купцы, заводчики и даже мещане. Эта среда, наиболее многочисленная, говорит Булгарин, «читает много, большею частью по-русски». Третья группа читателей, которую он называет, менее всего интересна в связи с художественной литературой или журналистикой. Это мелкие подьячие, грамотные крестьяне и мещане, духовенство... Они читают «весьма много». Но это «духовные книги, странствия к Святым местам, весело-нравственные повествования и *все вообще, относящееся к внутреннему управлению России*». Наконец четвертая группа – «Ученые и литераторы». Называя ее, Булгарин подчеркивает, что «истинных» ученых и литераторов в России «весьма мало».³⁶⁷ Вполне очевидно, что в первой группе можно с известными оговорками видеть аудиторию Карамзина, в четвертой – аудиторию пушкинского круга (показательно, что литераторы составляют в булгаринской классификации особую *читательскую* группу). Что же касается второй, самой многочисленной группы, то это и есть та публика, на которую ориентировался сам Булгарин.

Избрав в качестве своего адресата обладающего невысоким социальным статусом русскоязычного читателя и обращаясь к нему на несложном для него языке, Булгарин

³⁶⁷ Булгарин Ф. В. О цензуре в России и книгопечатании вообще // Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение / Изд. подготовил А. И. Рейтблат. М., 1998. С. 45—47.

реализовал призыв Карамзина в том варианте, в каком его сформулировал Макаров: «Писать как говорим, говорить как пишем» (имеется в виду, конечно, не сказовая передача устной речи, а использование на общедоступном уровне того языка, который конвертируется в литературный язык, с его общеобязательностью, полифункциональностью, кодифицированностью и стилистической дифференциацией³⁶⁸). Такая установка предопределила издательские удачи Булгарина, а заодно подготовила успех появившейся десятилетием позже более замысловатой деятельности Сенковского.

Карамзин не случайно придавал журналистике такое большое значение – эта область идеально соответствовала развитию его проекта. Журналисты ведь тоже главным образом говорят языком прозы. Совсем небольшой перерыв отделяет завершение деятельности Карамзина на этом поприще от вступления на него Булгарина. В 1822 г. он уже издает «Северный архив», а с 1823 г. – в приложении к нему «Литературные листки», где, в числе прочего, появляются его нравоописательные очерки, в которых вовсе не изощренный, а самый средний читатель узнавал себя и себе подобных, читая о них на том языке, на котором он сам говорил – в отличие от франкоязычной по преимуществу аудитории, к которой должен был, разворачивая свою литературную деятельность, адресоваться Карамзин. Ни «Литературная газета», ни пушкинский «Современник» тягаться с изданиями «торгового направления» не могли, поскольку для этого надо было приучить булгаринскую аудиторию к интересам и вкусам немногочисленной группы тех, кого Булгарин обозначил как «ученых и литераторов».³⁶⁹

Эти аспекты истории русской журналистики давно и хорошо известны. Но их следует напомнить для того, чтобы обозначить менее очевидную связь между

³⁶⁸ Точно так же не происходило имитации городского просторечия и в позднейшем физиологическом очерке (см.: *Живов В. М.* История языка русской письменности. Т. 2. С. 1128). К середине XIX в., по наблюдениям В. М. Живова, происходит «существенное снижение роли изящной словесности как ориентира литературного языка. На место поэмы, а позднее повести приходит газетный фельетон и журнальная статья» (Там же. С. 1132).

³⁶⁹ Существенно, что антагонизм пушкинских и булгаринских периодических изданий определялся не противоположностью их социально-политических взглядов. «Немалое сходство в идеологических позициях и направлениях журналистской деятельности Пушкина и Булгарина» продемонстрировано в статье: *Рейтблат А. И.* Пушкин как Булгарин // Новое литературное обозрение. 2012. № 3 (115). С. 170—198; цитата на с. 197.

деятельностью таких, казалось бы, антиподов, как Карамзин и Булгарин. Как бы нам ни хотелось видеть в Пушкине продолжателя и завершителя карамзинской языковой реформы, направившего ее в более демократичное, а значит, и в более широкое русло, эту роль гораздо успешнее сыграл Булгарин, который почти с самого начала своей деятельности нашел общее языковое поле с читателем. Другое дело, что пушкинская проза на гораздо более высоком уровне действительно решала близкие задачи. Но для современников Пушкин был прежде всего поэтом, и если поэт Баратынский сумел оценить иронию и изящество «Повестей Белкина»,³⁷⁰ то, например, Белинский, как было сказано, в 1835 г. не счел нужным даже упомянуть их в обзоре русских повестей.

Между тем нравоописательные очерки Булгарина подготовили, как справедливо считают Н. Н. Акимова и А. И. Рейтблат, возникновение натуральной школы,³⁷¹ ставшей предтечей русского реализма. И хотя его великие представители постоянно оглядывались на Пушкина, они не стали наследниками того поэтического языка, который, собственно, и составил славу Золотого века.³⁷² Если не считать Тютчева, начинавшего в пушкинскую эпоху, ее наследие будет подхвачено, как известно, лишь на рубеже следующего столетия.

³⁷⁰ Широко известна цитата из письма Пушкина к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г., в котором сообщалось о «Повестях Белкина»: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 133*). Неискушенному читателю такая реакция может показаться странной: не так уж смешны пушкинские повести. Но Баратынский был читателем из числа посвященных – тех, кто сразу улавливал пародийные оттенки, возникавшие на пересечениях реминисцентных слоев, которыми густо насыщено незамысловатое, на первый взгляд, повествование. Свод сведений о литературных проекциях в «Повестях Белкина» см. в посвященной им статье Е. В. Кардаш и Т. А. Китаниной в изд.: *Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2020. Вып. 4. С. 119—163.*

³⁷¹ *Акимова Н. Н., Рейтблат А. И. Ф. В. Булгарин // История русской литературы. Т. 4 (в рукописи).*

³⁷² Показательна, например, история литературной эволюции онегинского типа: после серии ранних, в подавляющем большинстве слабых стихотворных подражаний, появившихся еще до выхода полного текста романа, который печатался главами, этот литературный тип стал активно осваиваться прозой, авторы которой (не исключая таких как Лермонтов, Тургенев, Достоевский или Андрей Белый) ничуть не смущались отлучением поэтического образа от поэтического языка. См.: *Бояркина П. В. Онегинский тип героя: Литературная эволюция. СПб., 2020 (автореф. канд. дис.)*

В том аспекте, о котором шла речь, Золотой век оказывается резким нарушением линии преемственности и переходом не от сентиментализма к реализму, а связующим звеном между классицизмом и модернизмом.³⁷³

³⁷³ Та же закономерность еще более отчетливо обнаружится, если мы обратимся не к тем поэтам, которые считали себя карамзинистами, а к тем, кого Тынянов называл архаистами.

Термин *реализм* и литература 1840–1850-х гг.

В настоящее время отечественные литературоведы уже не сомневаются в возможности и допустимости использования термина «реализм» без горьковской прибавки «критический».¹ (Пост)перестроечное желание полностью переписать канон, отвергнув советский тезис об исключительно критическом характере лучших произведений XIX века, а также тезис о реализме как о конечной цели, к которой было устремлено развитие всей русской и мировой литературы, сменились стремлением разобраться в условиях возникновения и развития данного литературного направления, в его тематике, поэтике и рецепции, в том числе с точки зрения переходных явлений, возникавших на его «нижней» и «верхней» хронологических границах. Хотя о реализме существует огромная научная литература (особенно в области «персональных» исследований творчества великих писателей), его природа и даже временные рамки остаются по большому счету непроясненными. В данной области истории литературы по-прежнему актуален отмеченный сорок лет назад парадокс: «...реализм *описан* более тщательно, чем многие другие литературные эпохи, школы и направления, но, в отличие от них, остается *необъясненным*».²

Действительно, даже вопрос о временных границах периода вызывает серьезные разногласия среди ученых. Принято считать, что в России реализм возник почти синхронно с аналогичным европейским — прежде всего, французским³ — явлением в литературе и искусстве и испытал зарубежное влияние в гораздо меньшей степени, чем

¹ Понятие «критический реализм» было заимствовано советским литературоведением из выступлений А. М. Горького 1933–1935 гг., когда основатель «социалистического реализма» стремился определить задачи жизнеутверждающей советской литературы, противопоставляя ее критически настроенной литературе прошлого.

² Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры // Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М., 2000. С. 21.

³ Ф. М. Достоевский полагал даже, что русский реализм возникает раньше: «...реализм... создался у нас раньше европейского, раньше фальшивого французов, например, реализма» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. М., 1983. С. 248).

романтизм, не говоря уже о классицизме.⁴ Однако начало французского реализма исследователи могут относить как к 1830-м,⁵ так и к 1850-м годам,⁶ а окончание иногда и к XX веку.⁷ Столь же зыбки хронологические рамки реализма в других культурах, где историко-литературная хронология часто подменяется собственно исторической, определяемой важнейшими событиями национальной истории. Специфика немецкой литературы состоит в том, что в ней «после ярко выразившегося романтизма первая фаза реализма проявилась очень неполно, робко и противоречиво»⁸. Г. Зайдлер опровергает общепринятую в немецком литературоведении хронологию («до 1830 года — эпоха Гёте, 1830–1880-е годы — реализм с кульминацией после 1850 года»), называя в качестве точки отсчета собственно реализма год революции — 1848-й.⁹ С ним солидарны другие исследователи, в том числе А. В. Михайлов, предлагающий рассматривать литературу первой половины традиционно понимаемого немецкого реализма как «вдвойне переходную» эпоху бидермайера,¹⁰ а реализм отсчитывать от марта 1848 года.¹¹ Явно

⁴ Отметим, впрочем, что в живописи отставание было заметнее, чем в литературе: Г. Курбе выступил с первыми программными реалистическими произведениями («Похороны в Орнане» и др.) в 1849–1850 годах, в то время как сходное по значимости событие в русском искусстве — «бунт четырнадцати» — произошло только в 1863 году.

⁵ *Weinberg B. French Realism: the Critical Reaction. 1830–1870. New York; London, 1937. P. 114.* Именно с 1830 года О. де Бальзак начинает выступать как автор реалистических романов о современной «частной» жизни, в том же году выходит «Красное и черное» Стендаля, а в изобразительном искусстве А. Монье создает «Народные сцены».

⁶ *Wünsch M. Vom späten “Realismus” zur “Frühen Moderne”: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels // Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen, 1991. S. 187.*

⁷ *Dubois J. Les Romanciers du réel de Balzac à Simenon. Paris, 2000.*

⁸ *Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 101.*

⁹ *Seidler H. Österreichischer Vormarz und Goethezeit. Wien, 1982. S. 44.*

¹⁰ *Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 101.*

¹¹ О немецкой традиции отнесения национальной литературы 1815–1848 годов к бидермайеру см.: *Nemoianu V. The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier. Cambridge, 1984. P. 3–4.*

зависит от «большой истории» и история американской литературы: специалисты обычно указывают, что границы реализма в ней простираются от Гражданской войны до Первой мировой (1865–1914), причем собственно реализмом называется период до начала 1890-х, а позднейшую эпоху относят к «натурализму».¹²

В этой связи стоит напомнить, что в доминировавшей в советское время концепции, восходящей к работам Г. А. Гуковского,¹³ появление реализма в русской литературе связывалось с пушкинским творчеством еще 1820-х годов (первая глава «Евгения Онегина» и «Борис Годунов»), а судьба этого направления в конце XIX века осмыслялась не как завершение, а как диалектический переход (через опосредующее звено — Горького и «знаньевцев») от критического к социалистическому реализму. В этих идеях наглядно проявилась характерная для советской науки «экспансия реализма», стремление раздвинуть границы этого направления как можно дальше в прошлое и будущее, что приводило к постулированию существования различных «реализмов»-предшественников: античного, эпохи Возрождения, просветительского и т. д.¹⁴ В данной работе мы будем понимать реализм не как внеисторическую литературную парадигму, а как локальное направление, ограниченное в русской литературе 1840–1880-ми годами; условно и приблизительно — от гоголевской «Шинели» (1842) до первых манифестов символизма (1892–1893).

Само понятие «реализм» можно без колебаний назвать многострадальным: писатели и критики различных убеждений в разные времена не только придавали ему несходные, подчас прямо противоположные значения, но и использовали его в качестве критерия оценки и полемического инструмента в эстетических и политических спорах

¹² Pizer D. The Problem of Definition // The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism. From Howells to London. Cambridge, 1995. P. 4–5.

¹³ См., например: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.

¹⁴ Ср.: «Наряду с более или менее значительными реалистическими элементами и тенденциями в нереалистических по своему общему складу искусстве и литературе прошлых, “дореалистических” (в условном смысле слова) эпох, мы встречаемся в эти эпохи нередко с отдельными шедеврами, а иногда и с целым рядом произведений высокого реализма. Такие произведения — римский скульптурный портрет, многие произведения живописи эпохи Возрождения, трагедии Шекспира...» (*Фридендер Г. М.* Поэтика реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971. С. 7).

переходных эпох (от романтизма к реализму и от реализма к символизму и модернизму). История этой смены акцентов на протяжении XIX–XX веков пока не написана.

Насколько важно было бы написание подобной истории? В свое время — В. М. Жирмунский, указывая на то, что английские романтики не знали, что они «романтики», задавался, казалось бы, риторическим вопросом: можно ли заключить, что «в Англии не было романтизма, поскольку не было слова „романтизм“, и что Байрон, субъективно не признававший себя романтиком (как и Вордсворт, Кольридж и Вальтер Скотт), не был романтиком?»¹⁵ Действительно, можно допустить, что историко-литературные (и шире — исторические) процессы не зависят от авторефлексии, однако, как справедливо замечает А. В. Михайлов, подобное самоопределение может быть безразлично для истории литературы, но оказывается «достаточно важно для исторической поэтики, которая учитывает самопостижение литературы и тщательно следит за движением понятий».¹⁶ Термины, стремящиеся ухватить смысл постоянно меняющихся историко-литературных формаций и «впитывающие в себя смысл исторического», ученый предлагает назвать «терминами движения».¹⁷ Описание трансформации значений подобных терминов на протяжении определенного периода развития литературы представляет собой краткую историю самосознания писателей, критиков и читателей в этот период. Особую важность приобретает подобная динамика смыслов в переходные эпохи, когда задачи, наименование и оценка нового литературного течения или направления становятся предметом ожесточенных споров.

В рамках настоящей работы мы обратимся к самому началу долгой и сложной истории метаморфоз термина «реализм» — его рождению и бытованию в 1840–1850-е годы. Таким образом, **задачей** настоящей статьи является анализ семантического наполнения и трансформаций термина «реализм» как средства эстетической авторефлексии некоторых европейских и русских писателей и критиков 1840–1850-х годов.¹⁸

¹⁵ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 142.

¹⁶ Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 66.

¹⁷ Там же. С. 44.

¹⁸ В данном случае мы не будем излагать историю философского понятия «реализм», которое в разные годы противопоставлялось «концептуализму», «мистицизму», «идеализму» и «номинализму», хотя эти оппозиции, несомненно, продолжали по инерции оказывать определенное влияние: ср., например, идеи

По отношению к литературе термин «реализм» стал спорадически употребляться во французской периодике середины 1820-х годов, однако в то время еще не имел внятного определения и не был закреплен за какой-либо писательской группой. В 1830-е годы его неоднократно использовал критик Г. Планше,¹⁹ а в 1846 году И. Кастиль указал на принадлежность О. де Бальзака и П. Мериме к «школе реализма» (*école réaliste*); со временем последнее наименование, потеряв привязку к этим двум авторам, сделалось устойчивым.²⁰ В 1840-е годы суждения о реализме во Франции, как правило, содержали эксплицитные или имплицитные отсылки к полемике вокруг подобной школы в живописи, связанной с именем Г. Курбе. Этот художник выставлялся с 1844 года, получил известность во второй половине 1840-х годов, а прославился в 1855 году, представив 40 своих картин в качестве альтернативы официозу — художественной части Второй всемирной выставки; каталог персональной выставки содержал написанный самим автором краткий манифест «Реализм». Активная деятельность Курбе, сопровождавшаяся спорами и скандалами и поддержанная адептами реализма из числа художественных и литературных критиков, немало способствовала популяризации термина.

Однако распространение представления о «реализме» в более узком историко-литературном значении обычно связывают с появлением одноименного сборника-манифеста, опубликованного Шанфлэри (псевдоним романиста и критика Ж.-Ф.-Ф. Флэри-Юссона, 1821–1889) в 1857 году. Сходные идеи выражал и его ученик —

Г. Ю. Шмидта, пытавшегося в статье «Истинный и ложный реализм» (1858) противопоставить «закошнелым приверженцам опыта» того, кто, подобно Гёте, «называет себя реалистом, потому что для него идеи являются реальностью, потому что они для него единственно жизненны» (цит. по: Теоретическая эстетика немецкого реализма. Краткая антология / Сост. А. И. Васкиневич // Балтийский филологический курьер. 2003. № 2. С. 121).

¹⁹ См.: *Borgerhoff E. B. O. Réalisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century // Publications of the Modern Language Association of America. 1938. Vol. 53. № 3. P. 839–842.* Б. Г. Реизов называл временем появления термина 1834 году, не уточняя источник: *Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1969. С. 147.*

²⁰ *Weinberg B. French Realism: the Critical Reaction. 1830–1870. New York; London, 1937. P. 118–119.*

писатель Л.-Э. Дюранти (1833–1880), который выступал с теоретическими декларациями в издаваемом им в 1856–1857 годах небольшом журнале «Реализм».²¹

В своем манифесте Шанфлэри отмечал многозначность термина, считал его «переходным», выражал сомнение в том, что он «просуществует дольше тридцати лет» и ставил его в один ряд со множеством «амбивалентных слов, которые готовы к любому употреблению и могут служить как лавровым венцом, так и короной из капусты».²² В настоящее время, указывал он, критики пользуются этим понятием по большей части для того, чтобы низвергнуть писателя, однако, по мнению Шанфлэри, рано или поздно «придет время, когда они попытаются разделить писателей на хороших и плохих реалистов».²³ Вопреки этим предсказаниям термин вскоре закрепился, потерял оценочность и стал общепринятым.

Проецируя уже устоявшиеся принципы реалистической живописи на литературу, Шанфлэри указывал на то, что новизна образцового реалиста Курбе заключается не в том, что он первым стал изображать простых людей, а в том, что в «Похоронах в Орнане» (1849–1850) он первым изобразил их с должной серьезностью и в том масштабе, в каком раньше изображали только власть имущих: «Г-н Курбе мятежник, потому что он добросовестно изобразил буржуа, крестьян, деревенских женщин в натуральную величину. <...> ...аристократия приходит в ярость, когда видит такое пространство холста, посвященного простым людям; только государи имеют право быть написанными в полный рост...»²⁴ В литературе такому «изображению в полный рост» соответствует обращение к повседневной жизни простых людей, выбранных в качестве центральных героев. Таким образом, манифест Шанфлэри, завершавший период «бури и натиска» реализма, закреплял право художника и писателя на изображение «реального» как «идеального», «низкого» как «высокого», «периферийного» как «центрального», «некрасивого» как «красивого». Первые части каждой из этих оппозиций соответствовали настоящему искусству, вторые — прошлому, при этом объекты изображения и ценности прежнего искусства не отвергались прямо, а как бы лишались исключительности и становились частью современного: «Любая фигура, красивая или некрасивая, может

²¹ О спорах вокруг выступлений ранних «реалистов» подробнее см.: Теоретическая эстетика немецкого реализма. С. 77–80.

²² *Champfleury. Le Réalisme. Paris, 1857. P. 5.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid. P. 274.*

выполнять задачи искусства!»²⁵ Дальнейшие теоретические шаги — осмысление понятия типа и его социальной обусловленности — на первом этапе развития авторефлексии реализма делались очень робко. Представления Шанфлёрри о типичности весьма простодушны. Критик считает критерием подлинно реалистического искусства узнавание знакомого²⁶ и присутствие в единичном множественного: «...идея “Похорон в Орнане” впечатляет, и всем понятно, что на картине изображены похороны в маленьком городке и в то же время — похороны во *всех* маленьких городках».²⁷ Это суждение очень похоже на объяснение Белинским понятия «тип», которое русский критик давал 14 годами ранее в рецензии на сборник «Наши, списанные с натуры русскими»: «Сущность типа состоит в том, чтоб, изображая, например, хоть водовоза, изображать не какого-нибудь одного водовоза, а всех в одном».²⁸ На первом этапе осмысления реализма социальная типичность понималась механистично и не занимала центрального места среди новых эстетических категорий.

В центре внимания французских адептов «реализма», единомышленников Шанфлёрри и Курбе, оказывалось другое: экстенсивное «правдивое воспроизведение жизни»; расширение круга лиц, пригодных для изображения в литературе и искусстве; акцент на «нравах» современности; внимание к материальному (предметному) окружению; анализ в изображении характеров; относительная авторская объективность.²⁹ Противники этой школы, не отрицая перечисленных черт, часто подчеркивали и другие — «негативные», поскольку «реализм» последовательно противопоставлялся широко понимаемому «идеализму» как низкая эмпирика — вечным сущностям или «идеям».³⁰ Таким образом, как ни странно это звучит в наши дни, реализм как среди его сторонников, так и среди противников первоначально мыслился вовсе не

²⁵ Ibid. P. 278.

²⁶ Ср.: «Триумф художника, изображающего отдельных людей, его способность откликнуться на интимные наблюдения каждого, заключается в умении выбрать тип таким образом, который каждый зритель узнает и сможет воскликнуть: „Это правда, я его видел!“» (Ibid. P. 281).

²⁷ Ibid.

²⁸ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976–1982. Т. 4. С. 502.

²⁹ См. подробнее: Weinberg B. French Realism: the Critical Reaction. 1830–1870. P. 193–195.

³⁰ Lucey M. Realism // The Cambridge History of French Literature. Cambridge University Press, 2011. P. 461.

как воспроизведение типического при условии подробного объяснения характеров и событий социальными причинами, а всего лишь как антиромантическая установка на игнорировавшийся ранее в литературе «низкий» быт, «выравнивание» тематического поля за счет введения считавшихся ранее периферийными и/или подлежащими сатирическому осмеянию характеров и ситуаций.

В связи с этим не могли не возникнуть характерные для переходных периодов проблемы, касающиеся границ соседствующих направлений и новизны позднейшего из них. Периферийные низкие жанры, которые традиционно связывали с бытописанием или развлечением, расширяясь, стали захватывать центр литературного поля — в полном соответствии с теорией литературной эволюции Ю. Н. Тынянова, согласно которой «в эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление».³¹ Многие из «новых» жанров, как и разрабатывавшийся в них тематический материал, были вовсе не новы, новым оказывалось только их место в центре литературной системы и «новая серьезность» отношения к ним. Б. Г. Реизов указывал, что Шанфлэри и Дюранти, как и Курбе в живописи, «требовали точного воспроизведения действительности в ее обыденности, серости и скуке, изображения средних классов, мелкой буржуазии по преимуществу, провинциального мещанства, богемы, требовали непременно прозы, прозы грубой, необработанной, как обыкновенная речь, и вместе с тем „чувства“, которое возникает при непосредственной встрече писателя с грустной или веселой действительностью».³² «Низкое» бытописание с «негероическими» персонажами при обилии бытовых деталей (свойственное и отечественной натуральной школе) и стало наиболее характерной особенностью раннего этапа развития реализма. Однако даже этот этап не исчерпывался вышеуказанным набором черт: в разных, часто противоречащих друг другу попытках определения реализма общим было одно — «верность действительности», доминанта, подавлявшая и деформировавшая все остальное. Как справедливо отмечал Реизов, воспроизведение правды жизни, если оно выдвигается на первый план как основной признак, «неизбежно уничтожает всякие другие... Мы не можем назвать другого существенного признака, присущего всем писателям, которых мы называем “реалистами”».³³ Таким образом, «реализм» в ранний

³¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979. С. 257–258.

³² Реизов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 150–151.

³³ Там же. С. 249.

период — это скорее зонтичный термин, объединяющий самых разных «антиромантически» настроенных авторов.³⁴

Однако эта антиромантическая направленность часто приписывалась авторам критиками, в то время как сами писатели провозглашали свою верность прежним идеалам и с презрением отзывались о новомодном течении. Это можно сказать прежде всего о тех, кого уже в 1850-х признавали зачинателями реализма. Так, Г. Флобер писал в октябре 1856 года о «Госпоже Бовари»: «Меня считают влюбленным в реальное, а оно мне ненавистно, именно из ненависти к его копированию я взялся за этот роман», — хотя тут же прибавлял, что ему в равной мере противен фальшивый ярлык идеализма;³⁵ в 1857 году в письме к Ш.-О. Сент-Бёву писатель именовал себя «старым романтиком».³⁶ Бальзак, выделяя «литературу идей», «литературу образов» и «литературный эклектизм», относил к последнему направлению тех писателей, кого мы теперь причисляем либо к реалистам, либо к романтикам: «эклектиками», изображавшими «мир таким, каков он есть», в его классификации оказывались Вальтер Скотт, Стендаль, Жермена де Сталь, Жорж Санд и сам Бальзак.³⁷ К адептам точного воспроизведения реальности принадлежал Стендаль, однако стэндалевское понимание правды жизни резко отличалось от того, которое развивал Шанфлёр: «Для Стэндаля правда не заключается во впечатлении, которое вещь

³⁴ В более широкой историко-литературной перспективе, по-видимому, права А. И. Васкиневич, когда замечает, что проповедовавшийся Шанфлёр «метод наблюдения» понимался им столь широко, что перерастал рамки реализма и позволял «обобщить в единое целое *типологический анализ* Бальзака, *психологический анализ* Стэндаля, *логический анализ* Э. По, *объективную манеру* Флобера, *объективное письмо* Мопассана и *эстетику натурализма*» (Васкиневич А. И. А был ли реализм? К проблеме периодизации западноевропейских литератур // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. № 8 (2). С. 79).

³⁵ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 380.

³⁶ Там же. С. 391–392.

³⁷ Зарубежная литература XIX века. Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов / Сост. Н. А. Соловьева, А. Ф. Головенченко, Е. Г. Петраш. М., 1990. С. 134; Теоретическая эстетика немецкого реализма. Краткая антология. С. 76–77. Б. Ф. Егоров отмечал, что характеристика Бальзака как романтика «была довольно распространенной для 40-х годов» в русской критике, в том числе у Белинского (Егоров Б. Ф. Избранное. Борьба эстетических идей в России XIX века. М., 2009. С. 240).

производит на наблюдателя. Впечатление необходимо подтвердить размышлениями и внимательным, повторным, холодным наблюдением. Для Шанфлёрера правда исчезнет, если впечатление подвергнуть проверке, потому что правда заключается не в изображении действительности, а в изображении впечатления от нее». ³⁸ О своем неприятии прозвища «реалистов» высказывались и другие авторы, в частности, братья Гонкуры. ³⁹

Таким образом, на первом этапе своего функционирования термин «реализм» был далек от смыслов, которые вкладывали в него позднейшие критики и литературоведы. Речь шла именно о «школе», сравнительно небольшой группе авторов в живописи и литературе, ориентированной на изображение низкого быта и противопоставлявшей себя «романтизму» и «идеализму». Среди писателей к их числу, помимо Шанфлёрера и Дюранти, можно с большими или меньшими основаниями отнести таких авторов, как А. Мюрже (1822–1861), Ш. Барбара (1817–1866), Макс Бушон (1818–1869), Альфред Дельво (1825–1867), Жюль Ассеза (1832–1876), Жюль Валлес (1832–1885) и др. Эти авторы, которых в России называли бы «разночинцами», происходили из небогатых «простых» семей, придерживались радикально левых убеждений, всю жизнь бедствовали, зарабатывая на хлеб журнальной поденщиной, а в повестях и романах часто описывали то, что хорошо знали, — будни парижской богемы или быт жителей своих родных мест. ⁴⁰ На ограниченность тематики «реалистов» постоянно указывали критики, ориентированные на поддержку романтизма и/или эстетических ценностей «чистого искусства». Подавляющее

³⁸ Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. С. 158.

³⁹ Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М., 2001. С. 388. Впрочем, в данном случае трудно говорить о специфике реализма: возможно, подобное происходит в любой переходный период. А. В. Михайлов отмечал, что «немецкие ранние романтики, хотя и рассуждали о „романтическом“, не называли себя романтиками и долгое время не подозревали о том, что они — романтики» (Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. С. 65); на аналогичную закономерность в Англии указывал В. М. Жирмунский (Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное. С. 142). Шанфлёрер замечал: «Я написал много повестей, новелл, сам не зная, что я делаю: понадобилось много тысяч криков, чтобы я понял: меня расклассифицировали» (*Champfleury. Le Réalisme*. P. 6).

⁴⁰ Интересно, что именно к этим двух темам обратился Курбе в картинах, воспринимавшихся как образцы реализма в живописи, — «Ателье художника» и «Похороны в Орнане»; при этом в обоих полотнах за «очерковой» фиксацией действительности скрывался аллегорический план.

большинство произведений этих авторов осталось локальным явлением, не переводилось на иностранные языки⁴¹ и не могло повлиять на распространение реализма в других странах. Крупных, международно признанных писателей с «реализмом» обычно не связывали. Термин и стоящие за ним принципы адаптировались медленно и с большим трудом.

Еще более далекой от привычной отечественному литературоведению картины «смены романтизма реализмом» представляла собой литературная ситуация переходного времени в Германии. Составленная А. И. Васкиневич краткая антология трактовок понятия «реализм» немецкими эстетиками середины XIX века⁴² наглядно демонстрирует тенденцию к синтезу предложенной еще Ф. Шиллером в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796) дихотомии реализма и идеализма, которые поэт понимал как противопоставление «духа трезвой наблюдательности и прочной привязанности к единообразному свидетельству чувств», с одной стороны, и «беспокойного спекулятивного духа, стремящегося в любом познании к безусловному» — с другой.⁴³ Таковы концепции «эстетического синтетизма» В. Т. Круга, «истинного реализма» Г. Ю. Шмидта,⁴⁴ «поэтического» и «художественного» реализма А. Руге⁴⁵ и О.

⁴¹ Примечательно, что, несмотря на настоящий культ реализма, господствовавший в России и СССР на протяжении полутора веков, на русский язык до сих пор полностью не переведен «Реализм» Шанфлёрри (см. отрывки в переводе Б. Г. Реизова: Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. С. 67–88).

⁴² Теоретическая эстетика немецкого реализма. Краткая антология.

⁴³ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 466.

⁴⁴ «Истинный реализм наблюдения заключается в том, чтобы в каждом индивидуальном проявлении природы, истории и действительной жизни быстро выявить характерные черты, другими словами, иметь чувство реальности. <...> Если то, что мы обозначили истинным реализмом, называть идеализмом, то против этого не возникает возражений, так как идея вещей является и их реальностью?» (Теоретическая эстетика немецкого реализма. Краткая антология. С. 122).

⁴⁵ «В поэзии реализмом называется произведение действительных идей и действительных идеалов, которые должны просвечивать через фигуры так, чтобы эти фигуры потеряли привкус земли и стали равны идее, которую они выражают» (Там же. 124).

Людвига,⁴⁶ а также призывы Т. Фонтане к реализму, который «стремится не к простому чувственному миру и не является таковым; менее всего он хочет лишь наглядного, но он хочет *истинного*».⁴⁷ При этом немецкое теоретизирование явно запаздывало по сравнению с французской журналистикой⁴⁸ и потому соответствовало уже второй фазе осмысления термина: идея синтеза реализма и идеализма выступала как антитеза засилью «низкой действительности», которой пора было противопоставить его антипод — «идеал». Об этом говорят, в частности, протесты Фонтане против понимания под реализмом исключительно остросоциальных вопросов, и прежде всего горя и нищеты: силезских ткачей или пролетария, окруженного голодающими детьми.⁴⁹

Вышесказанное побуждает исследователя представить картину авторефлексии реализма в виде маятника, осциллирующего между полюсами «реальности» и «идеала». Однако в действительности картина была сложнее: «идеалистическое направление» никуда не исчезало, оно всегда оставалось константой и играло в литературном процессе отнюдь не последние роли. Реалисты с их установкой на «правду жизни» были не единственной и не самой влиятельной группой той эпохи. В Англии в 1848 году возникло общество прерафаэлитов — художников и поэтов. Во Франции не только поэзия (будущие парнасцы), но и противоположная взглядам реалистов теория несомненно доминировали в рассматриваемое время, особенно после того как с 1856 года Т. Готье стал главным редактором журнала «Артист» — органа сторонников «чистого искусства». В Германии и Австрии, как уже указывалось выше, существование реализма до 1848 года признается далеко не всеми историками литературы; в это время там боролись разнородные и по эстетическим, и по политическим установкам течения: как социально-протестные («Молодая Германия»), так и примирительно-моралистические (бидермайер). В

⁴⁶ «Натуралиста больше интересует многообразие, идеалиста — единство. Эти оба направления односторонни, художественный реализм объединяет их в художественном центре» (Там же. С. 125).

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Об этом свидетельствует Г. Ю. Шмидт: «После больших успехов деревенских историй и в Германии также заговорили о реалистической школе; во Франции она существует еще со времен Виктора Гюго, а в Англии сейчас безраздельно господствует во всех жанрах изящного искусства» (Там же. С. 122).

⁴⁹ Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Bd. 11. Bürgerlicher Realismus. Stuttgart, 1977. S. 56.

литературах Восточной Европы с разной степенью интенсивности шел процесс «укрощения романтизма» при сохранении основных «антиреалистических» установок.⁵⁰

В России конец 1840-х — начало 1850-х годов связаны в истории литературы с появлением плеяды будущих великих реалистов: в это время дебютируют Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров, Д. В. Григорович, М. Е. Салтыков, А. Н. Островский, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой и целый ряд других крупных авторов. Однако и деятельность натуральной школы, и яркие дебюты будущих классиков совпадают по времени с выходом вершинных произведений русского романтизма как в прозе («Русские ночи» В. Ф. Одоевского, 1844), так и в поэзии (первые стихи или первые сборники поздних романтиков — поэтов «чистого искусства»: А. К. Толстого, А. А. Фета и А. Н. Майкова).

До 1849 года термин «реализм» в России практически не употреблялся. Однако это не значит, что до этой даты не были реализованы и осмыслены некоторые принципы, в дальнейшем прочно укоренившиеся в сознании создателей и реципиентов литературы как реалистические. Поиск новой правды в искусстве так или иначе занимались многие писатели и критики 1840–1850-х годов, хотя никто из них не называл себя реалистом и не осознавал своей принадлежности к реалистической школе. Не имея возможности подробно рассматривать в рамках настоящей статьи все вопросы, связанные с этим процессом,⁵¹ мы коснемся только двух «первоначал»: одной из первых формулировок имплицитных принципов реализма у В. Г. Белинского и первой трактовки «реализма» как литературной группы П. В. Анненковым.

Важным для осмысления судьбы термина «реализм» в России обстоятельством было то, что прежде, чем он вошел в словарь, в русском языке функционировал целый ряд ключевых слов (например, «натуральный», «действительность», «проза») и их производных, маркировавших литературу, устремленную к изображению «жизни как она есть» — без «возвышающего обмана», преувеличений, идеализации и тенденциозности, отличающейся вниманием к современности (что предполагало уменьшение роли литературы на исторические темы), предпочтением «низкой действительности» и хорошим знанием изображаемой среды, с новыми имплицитными правилами отбора

⁵⁰ *Nemoianu V.* The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier. P. 120–159.

⁵¹ Многие из них осмыслены в работах, написанных в советское время. Часть этих работ переиздается и продолжает сохранять актуальность, см., например: *Егоров Б. Ф.* Избранное. Борьба эстетических идей в России XIX века.

материала, меньшим количеством запретных для изображения зон, обилием подробностей, опорой на личный опыт или наблюдения. Среди этих слов в России, как и во Франции, было и слово «реальный».⁵²

Возникновение «натуральной школы» и формирование установки на изображение «жизни в формах самой жизни», как известно, связано с критической деятельностью Белинского. Хотя великий критик не употреблял термина «реализм» систематически (в его собрании сочинений можно насчитать всего восемь употреблений этого слова в разных контекстах и по очень разным поводам), в его работах, начиная уже со статьи «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), постоянно говорится о «реальной поэзии» и формулируются ее принципы, во многом совпадающие с представлениями о реализме позднейших адептов этого направления. Критик противопоставлял «реальную» поэзию «идеальной» как, соответственно, точное и объективное воспроизведение жизни — ее гиперболизированному и субъективному пересозданию в соответствии с «идеалами» поэта. Уже в этой ранней работе выражен сформулированный затем Чернышевским тезис об эстетическом преимуществе действительности над искусством: «Разве уже и теперь не все убеждены, что божие творение выше всякого человеческого, что оно есть самая дивная поэма, какую только можно вообразить, и что высочайшая поэзия состоит не в том, чтобы воспроизводить его в совершенной истине и верности?..»⁵³ Хотя конечной задачей писателя-реалиста является воспроизведение «жизни как она есть», объективное творчество предполагает отбор и отделение существенного от случайного, при котором типические черты изображаемого предмета укрупняются: литература «не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее и, как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины».⁵⁴ «Реальная поэзия», по мысли критика, возможна даже в самом субъективном литературном роде — лирике: «Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь — жалоба, его ода — вопрос».⁵⁵ Однако доминировать теперь должны большие и средние эпические жанры нового времени — роман и повесть, где отражается «и жизнь

⁵² Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. С. 147.

⁵³ Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 1. С. 145. Отметим характерную черту: основное «реалистическое» убеждение критика выражается «романтическим» языком.

⁵⁴ Там же. С. 146.

⁵⁵ Там же. С. 146–147.

человеческая, и правила нравственности, и философические системы и, словом, все науки». ⁵⁶ Этот универсализм романа будет в дальнейшем постоянно подчеркиваться в русской реалистической критике.

Поскольку «реальная поэзия» опирается не на литературные образцы, а на саму действительность, Белинский противопоставлял ее как адогматическую литературным клише «старой школы». ⁵⁷ Далеко не сразу — только в статье о «Герое нашего времени» (1840) — критик указал на одну из черт нового искусства, которую впоследствии теоретики реализма стали считать основной, — социальную детерминацию характеров: «Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою». ⁵⁸

«Реальную поэзию» Белинский рассматривает как «потребность» эпохи, хотя не указывает конкретных социально-экономических причин возникновения такой потребности, ограничиваясь указанием на «дух нашего положительного времени». ⁵⁹ При этом представления Белинского о процессе художественного творчества, несомненно, имеют **переходный** от романтизма к реализму характер: они включают такие понятия, как «ясновидение» и «сомнамбулизм» художника, который — вопреки тезису о воспроизведении реальной жизни — «нигде не видел созданных им лиц», «не копировал действительности», а «видел все это в вешем, пророческом сне... всезрящими очами своего чувства». ⁶⁰ Романтическая концепция боговдохновенного поэта-визионера соседствует (но не сочетается) с тезисами о «реальной поэзии». Оба вида творчества могут обладать эстетическим достоинством, и, согласно Белинскому, оно определяется эмоциональным воздействием произведения на читателя, который «никогда не видал таких картин и не слышал о такой жизни». ⁶¹

Таким образом, тезис о воспроизведении «жизни как она есть» оказывается внутренне противоречив: ни автор (например, Гоголь, плохо знавший помещичий быт⁶²),

⁵⁶ Там же. С. 140.

⁵⁷ Ср., например, описание драматургических клише в театральной рецензии 1841 года (Там же. Т. 4. С. 477–478).

⁵⁸ Там же. Т. 3. С. 144.

⁵⁹ Там же. Т. 1. С. 149.

⁶⁰ Там же. С. 164.

⁶¹ Там же. С. 169.

⁶² См. об этом: Венгеров С. А. Собр. соч. Т. 2. Писатель-гражданин. Гоголь. СПб., 1913. С. 133–134; Маркович В. М. Русская литература Золотого века: Лекции. СПб., 2019.

ни читатель («который, может быть, никогда не бывал в Малороссии») не обязаны быть знакомы с предметом изображения, но это нисколько не мешает воспроизведению «совершенной истины жизни»,⁶³ представляющей в таком случае трансцендентальной метафизической сущностью.

Большой заслугой Белинского в определении задач будущего реалистического искусства было выдвижение ряда критериев, которым это искусство должно соответствовать. Первым из них выступала **простота** и доступность художественного творения широкой публике. Другим важнейшим критерием (реалистической) художественности для критика была **народность**, понимавшаяся как «верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны».⁶⁴ В качестве «необходимого условия истинного таланта» и несомненного достоинства всякой поэзии рассматривалась **оригинальность**, то есть отсутствие клише и штампов, схематизма и повторяемости. Наконец, именно Белинский одним из первых заговорил о **типичности**: «У истинного таланта каждое лицо — тип».⁶⁵ Типичность, с одной стороны, предполагала концентрацию в одном образе сложного сочетания психологических и социальных характеристик, а с другой — узнаваемость целого образа за счет концентрации черт многих людей («кафтан, который так чудно скроен, что придет по плечам тысячи человек»)⁶⁶. Понятия **субъективности** и **объективности** имели в эстетике Белинского двойственный характер. С одной стороны, критик отвергал «ту субъективность, которая по своей ограниченности или односторонности искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов», но приветствовал оценку автором-гуманистом своего художественного мира, ту «гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, — ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому»; последний вид субъективности он

С. 625). В этом контексте слова Белинского («В „Мертвых душах“ вы узнаете русскую провинцию, как не узнать бы вам ее, прожив в ней безвыездно пятьдесят лет сряду» (Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 7. С. 130) звучат скорее как гимн романтическому автору-провидцу, чем правдиво отражающему действительность реалисту.

⁶³ Там же. Т. 1. С. 162.

⁶⁴ Там же. С. 172.

⁶⁵ Там же. С. 173.

⁶⁶ Там же. С. 174.

находил в «Мертвых душах».⁶⁷ В отличие от многих последующих критиков, Белинский невысоко ценил дидактизм, назидательность. Так, в статье «Русская литература в 1843 году» он указывал: «...берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности и не украшайте, не перестраивайте ее, а изображайте такую, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живой современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время оно, а теперь превратилась в общие места, многими повторяемые, но уже никого не убеждающие...»⁶⁸ Заложенные Белинским принципы реалистической эстетики получили развитие в трудах представителей «реальной критики» — Чернышевского и Добролюбова, однако их деятельность относится уже к другому периоду и русской литературы, и критической авторефлексии.

Белинским ко второй половине 1840-х годов была подготовлена почва, на которую должно было рано или поздно упасть зерно понятия «реализм». Первая попытка утвердить и осмыслить этот термин была предпринята вскоре после смерти Белинского в статье П. В. Анненкова «Заметки о русской литературе прошлого года», вышедшей в январе 1849 году в журнале «Современник».⁶⁹ Само название статьи говорило современникам о желании критика продолжить традицию годовых обзоров Белинского. Однако Анненков не просто следовал за своим предшественником: вполне возможно, что он сознательно переносил в Россию термин, уже получивший распространение во Франции.⁷⁰

Констатируя появление в отечественной словесности новой «школы», представленной именами Ф. М. Достоевского и его «подражателей» — Я. П. Буткова и М. М. Достоевского, критик сразу указывал на ее тематическую ограниченность. По мнению Анненкова, новые авторы так узко понимают реализм, что разнообразие человеческих типов в их изображении сводится всего к двум — «человека ничтожного, убитого обстоятельствами, и человека разгульного, не понимающего их», что указывает

⁶⁷ Там же. Т. 5. С. 51.

⁶⁸ Там же. Т. 7. С. 48.

⁶⁹ *Анненков П. В.* Заметки о русской литературе прошлого года // *Современник*. 1849. № 1. Отд. III. С. 1–23.

⁷⁰ Хотя манифест Шанфлёри вышел в 1857 году, статьи, составившие его книгу, печатались, начиная с середины 1840-х годов. Знакомство с ними Анненкова более чем вероятно: критик следил за французской прессой, а с июля 1847-го и до осени 1848 года постоянно проживал в Париже.

на «бедность изобретения и совершенное незнание требования жизни и общества».⁷¹ Таким образом, провозглашая открытость жизненным впечатлениям, новая литература, по мнению Анненкова, отдавала дань **схематизму**, рисуя одни и те же типажи, обстановку и обстоятельства — несомненно, принадлежащие к «низкой» действительности и описанные с необыкновенной страстью к мельчайшим подробностям.⁷² Однако использование термина в данном случае свидетельствует не столько об открытии нового литературного качества или новых имен, сколько о моментах журнальной политики и полемики: «псевдореализм» авторов круга «Отечественных записок» Анненков последовательно противопоставляет писателям, печатавшимся в близком ему в то время некрасовском «Современнике» — И. А. Гончарову, А. В. Дружинину, И. С. Тургеневу, Д. В. Григоровичу и А. И. Герцену.⁷³ Этих авторов, отличающихся, с его точки зрения, «стремлением пробить наружную оболочку жизни, на которой еще держится псевдореализм, и проникнуть в извилины ее, откуда почти все из поименованных писателей уже успели вынести образы живые и наводящие на размышление»,⁷⁴ критик

⁷¹ *Анненков П. В.* Заметки о русской литературе прошлого года. С. 9. О клишированном образе неудачника в литературе 1840-х годов см.: *Ветловская В. Е.* «Жизнь, как она есть...»: реализм и литературные штампы // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 21. СПб., 2016. С. 230.

⁷² «Мы заметили, например, что добрая часть повестей в этом духе открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни — и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника. Сырой дождик и мокрый снег, опись всего имущества героя и наконец изложение его неудач, происходящих столько же от внешних обстоятельств, сколько и от великого нравственного его ничтожества, — вот почти все пружины, которые находятся в распоряжении писателя» (*Анненков П. В.* Заметки о русской литературе прошлого года. С. 10).

⁷³ Последнее не означает безусловной «прогрессивности» Анненкова: как критика его обычно причисляют к сторонникам «чистого искусства». Позиция Анненкова в первое время после революции 1848 года была не столь однозначной и более социальной, хотя Б. Ф. Егоров справедливо замечает, что он всегда оставался «принципиальным противником приговора писателя над жизнью» (*Егоров Б. Ф.* Избранное. Борьба эстетических идей в России XIX века. С. 157). Влияние Белинского на критика, выступившего в роли продолжателя его традиций, сказалось прежде всего в его «антиромантическом пафосе» (Там же. С. 240).

⁷⁴ *Анненков П. В.* Заметки о русской литературе прошлого года. С. 9.

реалистами не называет. Таким образом, главная интенция его статьи — противопоставление писателей, следующих заветам Белинского, группе «реалистов».

Эта группа в трактовке Анненкова вполне сопоставима с «реалистической школой» французской литературы, как ее понимал Шанфлёр (хотя последний не развенчивал, а старался продвигать сочинения своих коллег). Разумеется, масштабы творчества Достоевского и участников французской школы кажутся нам сейчас несопоставимыми, но если придерживаться принципа историзма, то надо вспомнить, что речь идет о времени, когда автор «Бедных людей» в глазах критиков уже превратился в автора «Хозяйки»⁷⁵ и перестал казаться надеждой русской литературы; в меньшем масштабе этот путь повторил в глазах критики и Бутков⁷⁶. Заметим, что громкие дебюты и дальнейшее падение репутации было характерной чертой биографий и французских реалистов.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы. В русской литературе эстетика (будущего) реализма была создана Белинским достаточно рано — возможно, несколько раньше, чем его французскими коллегами. Однако сам термин еще долгое время не был в ходу, и после появления он, из-за своего ассоциативного шлейфа, трактовался совсем не в духе постулатов великого критика и даже противопоставлялся им. Попав в Россию, термин «реализм» не только сохранил приобретенный во Франции ореол определенных негативных качеств (именно узость тематики была главным пунктом обвинений в полемике «эстетов» с «реалистами»; ее охотно признавали и провозвестники «реализма» Шанфлёр и Дюранти), но и с самого начала сделался орудием журнальной полемики и средством самоутверждения новых литературных групп, или «школ». В то же время в качестве специфической черты российского понимания «реализма» можно с некоторой осторожностью отметить, что полемика вокруг этого термина с самого начала сосредотачивалась вокруг таких понятий, как схема, готовая форма, клише («псевдореализм» у Анненкова). Общим для русских и французских противников узко понимаемого «реализма» было неприятие мелочной детализации, в особенности неотобранных деталей «низкого быта». Это неприятие, сложным образом

⁷⁵ Крайне негативную оценку этой повести дает и Анненков в названной статье (Там же. С. 1–2]; в ней же указывается на возможную зависимость Достоевского от последних произведений Жорж Санд (Там же. С. 5).

⁷⁶ «Старые его повести, никогда не отличавшиеся глубиной характеров, были живы и ясны. Лица его рассказов интересовали читателя сходством с природой... <...> Мы думали, что со временем г. Бутков приобретет и разнообразие, и широкое исполнение, ему недостававшее; но г. Бутков обманул все наши ожидания» (Там же. С. 7).

трансформируясь, будет сохраняться на протяжении всего реалистического периода вплоть до рубежа 1880–1890-х годов⁷⁷.

В настоящей работе мы коснулись только тех метаморфоз термина «реализм» и стоящих за ними эстетических установок, которые были актуальны в 1840–1850-е годы. Дальнейшее исследование этих трансформаций в России предполагает изучение множества вопросов: соотношение реалистической эстетики Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, Н. К. Михайловского и других критиков второй половины XIX в. с изначальными представлениями о «реализме»; закрепление и переосмысление термина в 1870–1880-е годы; формулировка задач реалистического искусства народнической критикой и ее неприятие первых модернистских новаций внутри реализма; судьба термина в советские и постсоветские годы: «критический реализм» Горького; теория «социалистического» реализма как продолжения и завершения «критического»; отмеченная выше экспансия термина «реализм» — его распространение на всю историю литературы и искусства и превращение реализма в конечную цель развития литературы в советских историях литературы; попытки создания альтернативных теорий в 1970–1980-е годы; локализация реализма как направления 1840–1880-х годов в постсоветском литературоведении; современные истории литературы в перспективе толстоведения, Достоевсковедения, чеховедения как аналог «распада больших нарративов» в философии и истории.

⁷⁷ Ср. известные статьи Н. К. Михайловского и его последователей (П. П. Перцова, М. А. Протопопова и др.) о чеховской детализации и «неотобранности»; подробнее см.: Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в. Антология. СПб., 2002. С. 976–1007.

Дискуссии о легенде: к вопросу о судьбе жанра в последней трети XIX в.

При всем многообразии, сложности и неоднозначности определения понятия «переходная эпоха» для описания литературного процесса, изучение подобных периодов предполагает акцентирование некоторых критериев, по которым может проводиться сопоставление. Как правило, значимыми для выделения именно пограничных этапов оказываются не только собственно литературные процессы, но и общие векторы развития культуры, а также социальные изменения, происходящие в это время. Но мы имеем дело со своего рода дихотомией: как общество и его интеллектуальная жизнь влияют на движение литературы, так и литература отражает и трансформирует общественное сознание того или иного периода. Это взаимовлияние значимо на всех этапах бытия художественного произведения – от зарождения замысла до читательской и критической рецепции, и позволяет говорить о соположенности и равнозначности внутри- и внелитературных тенденций: «В то время как наука о литературе охотно разбирается во всякого рода внешних обстоятельствах, во всякого рода отдельных факторах, которые воздействуют на литературное творчество <...>, – то собственно внутреннее, что лежит в основании творчества, есть всегда и везде безусловный итог взаимодействия всех, каковы бы они ни были, какой бы природой ни отличались и из какого бы истока ни происходили, факторов».¹

В качестве одной из ключевых категорий, позволяющих проследить динамику литературного процесса, зачастую выступает категория жанра. Неслучайно Ю. Н. Тынянов рассуждал о невозможности «статического определения» и жанра, и литературы в целом: «Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены – хотя бы частичной – традиционного жанра «новым», заступающим его место). <...> И текучими здесь оказываются не только *границы* литературы, ее “периферия”, ее пограничные области – нет, дело идет о самом “центре” <...> В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор

¹ Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А. В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. М., 2000. С. 291.

Шкловский)».² Как кажется, обращение именно к истории как отдельных жанров, так и их иерархии при изучении истории литературы объясняется многообразием подходов к определению самого понятия жанра, который может быть проанализирован не только как формально-содержательное единство, в оппозиции статики / динамики, но и, например, как проявление «творческой воли» писателя или, наоборот, с опорой на читательскую рецепцию.³ Соответственно, именно изучение жанра позволяет говорить не только о собственно художественных особенностях фикционального текста, но и о его рецепции в синхроническом и диахроническом аспектах.

На рубеже XIX–XX веков, традиционно осознаваемом как одна из «переходных» эпох в истории литературы, также происходит перестройка жанровой системы, в значительной степени связанная с установкой «на восприятие мифа в качестве тотальной порождающей структуры <...> всякого художественного творчества», «имеется в виду, – отмечает В. В. Полонский, – в высшей степени важное для символистской эстетики напряжение между полем искомых/конструируемых универсальных структур и вариантами их реализации в разнообразных художественных формах, которые теперь

² Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Вступ. статья, комм. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. М., 1993. С. 123–124. Напомним, что акцент на другой стороне жанра – на традиционном в противовес изменчивому, подчеркнут в работах М. М. Бахтина: «Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 121–122). Тем не менее, оба исследователя традиционно подчеркивали обе стороны жанра – бинарную оппозицию канонического и вариативного, сложное соединение «традиционного» с «новым», «устойчивого» с «изменчивым» (см., в частности: Эйдинова В. «Антидиалогизм» как стилевой принцип «русской литературы абсурда» 20-х – начала 30-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил. Силевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.). Екатеринбург, 1994. С. 9).

³ «...жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого <...>, а *правила восприятия* художественного целого, то есть не отношения автора с творимой реальностью <...>, но его отношения с предметом творчества <...>, и отношения читателя с сотворенной реальностью (или с изображением реальности). То есть – отношение читателя к отношению писателя к реальной действительности» (Касаткина Т. Структура категории жанра // Контекст–2003: литературно-теоретические исследования. М., 2003. С. 70).

осознаются как проблемные».⁴ Жанровые искания отражали общий вектор мифопоэтических поисков, направленных на «обнаружение постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях».⁵ Символистские и – шире – модернистские опыты в этой области в определенной мере опирались на историко-культурные исследования русской филологической школы. По меткому замечанию В. В. Полонского, символисты «реанимировали» вопросы, заданные А. Н. Веселовским еще в 1870 году: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»⁶ Но обратим внимание еще на один ракурс филологических штудий Веселовского. Опубликованные в 1875 году «Опыты по истории развития христианской легенды» открываются характерным замечанием. Ни давая определения поставленного в центр исследования понятия, ни определяя целей и задач работы, филолог ссылается на недавнюю новостную повестку – дело о секте, «вышедшей из проповеди некоего Янсера, фанатика, зачитавшегося Апокалипсисом и библейскими пророчествами»: «По толкованию этих немецких “хлыстов”, германский император Вильгельм ни что иное как апокалиптический зверь с семью головами и десятью рогами, иначе антихрист, а Наполеон III – зверь с двумя рогами Апокалипсиса. <...> Не далее, как через две недели, он явится во главе многочисленного войска и положит конец царству тьмы». Этот пример позволяет проиллюстрировать одно из центральных положений его изысканий: «Так изменилась, под влиянием политических обстоятельств, старая немецкая легенда о

⁴ Полонский В. В. Мифопоэтика жанра в русской литературе рубежа XIX–XX веков // Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М., 2011. С. 86

⁵ Мелетинский Е. М. Мифологизм в романе XX века (от литературы к мифу) // Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М., 2001. С. 129.

⁶ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 51.

возвращающемся императоре-освободителе».⁷ В этом небольшом предисловии Веселовский раскрывает и интерпретирует дихотомию мира воображаемого и мира (условно)реального, задавая ракурс исследования обоих через мифологический инвариант. Иными словами, обоснованием и объяснением для поступков современников становится не текущая жизнь и идеи современного мира, не влияние обстоятельств или социальных коллизий, но мифологическая модель мышления, позволяющая интерпретировать происходящее через уже готовые формулы. А легенда воспринимается как вариативная интерпретация устойчивого мифологического сюжета. Она играет одинаково важную роль как в воображаемом конструировании субъективно воспринимаемой реальности, так и в построении вымышленного мира художественного текста. Поэтому мифологические архетипы, выделяемые и изучаемые как положенные в основу художественных произведений, в то же время с равным успехом могут быть увидены и проанализированы как часть субъективного восприятия повседневной, текущей реальности. И в ином ракурсе: осмысление базовых, мифологических структур человеческого мышления в их современной, каждый раз новой ипостаси («новые переделки старого поверья») позволяет исследовать литературный процесс, говорить об особенностях художественных исканий той или иной эпохи.

Поэтому нам хотелось бы обратиться к жанру легенды, в конце XIX столетия, в переходную эпоху, перешедшему «из периферии» в «центр» литературного поля, проанализировать его как своего рода предтечу будущих художественных исканий русского модернизма. Конечно же, тексты 1870–1890-х годов нельзя считать собственно «неомифологическими», во всяком случае они не отвечают тому емкому и весьма точному критерию, который представлен в работе З. Г. Минц: «Если внутри художественного мира романтического произведения миф выступает как выражение, а образ и воззрения автора оказываются его глубинным содержанием, то в “неомифологических” текстах русского символизма, напротив, план выражения задается картинами современной или исторической жизни или историей лирического “я”, а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию “языка”, “шифра-кода”, проясняющего тайный смысл происходящего».⁸ Однако, во-первых,

⁷ *Веселовский А. Н.* Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал Министерства народного просвещения. 1875. Т. 178. С. 283; курсив наш. – *О. М.*

⁸ *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3. Поэтика русского символизма. С. 73.

художественное своеобразие текстов, получивших авторское определение «легенда», позволяет говорить о сломе «традиционной», «реалистической» поэтики, и дело здесь не только изменении стилистических и – шире – эстетических установок автора и игре с читательскими ожиданиями, но и в осознании универсальности самого сюжета, и в онтологическом, вневременном характере авторских инвенций (легенда становится способом говорить о современности и рассматривать реальность через атемпоральные категории, неслучайно «переложения» этого жанра во второй половине XIX века опираются на традиции средневековой христианской легенды, одним из критериальных признаков которой был «благочестивый», назидательный характер содержания). Во-вторых, неустойчивый, «переходный» статус легенды отражается в судьбе этого жанра в рецептивном поле литературы. Восприятие легенд критиками и рецензентами зачастую демонстрировало своеобразную инородность произведений запрограммированным читательским ожиданиям, свидетельствовало о разности эстетических подходов к оценке художественного целого. Иными словами, критики не могли понять авторского замысла, а потому в журнальных и газетных отзывах нередко звучат если не строго отрицательные, то ироничные ноты. Более того, непонимание новаторского характера авторских переложений легенд приводило к практически одновременному появлению разных версий одного сюжета. В нашей работе мы остановимся лишь на трех эпизодах истории из истории русской литературной легенды и попытаемся проиллюстрировать, как в них проявился «переходный» статус жанра.

И еще одно предварительное замечание. Мы будем говорить о произведениях, которые получили авторское жанровое определение «легенда». Во второй половине XIX века, как и сейчас, термин этот, часто употребляемый, имел достаточно размытые смысловые границы. Чаще всего под ним подразумевались «чисто народные легендарные предания и поверья», противопоставленные «тем сказаниям, которые освящены церковью и имеют достоинство несомненной достоверности». Рецензируя «Памятники старинной русской литературы», анонимный критик замечал: «Легенда могла идти и из народа в литературу, и наоборот, из книги в народные рассказы».⁹ При этом легенда сохраняет в

⁹ [Рец. на:] Памятники старинной русской литературы (Издание графа Кушелева-Безбородко, под редакцией Н. Костомарова. Спб. 1860) // Современник. 1860. Т. 84. Ноябрь. Разд. «Современное обозрение». С. 25–26. То есть речь шла именно о легенде как жанре фольклора (см.: *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998. С. 34; *Шеваренкова Ю. М.* Исследования в области русской фольклорной легенды. Н. Новгород, 2004; *Жердева А.*

себе «народные верования», наследуемые исстари. Одновременно с этим «вследствие множества вымыслов и причудливых, противоестественных фактов» легенда «перешла в область поэтическую и литературную», и под этим словом «стали разуметь не более как благочестивую басню или вымышленный, неправдоподобный рассказ, сочиненный с благочестивою целью».¹⁰ Подобные примеры могут быть многократно расширены, однако для определения легенды в них будет использоваться, как правило, два указанных критерия: с точки зрения формы – в основе всегда «бродячий», универсальный, достоверный (в противоположность выдуманному) сюжет (заметим, что здесь имеет место своего рода омонимия: легенда – это и сам сюжет, и его изложение в той или иной устной или письменной форме, «литературная повесть легендарного содержания»); с точки зрения содержания – во главу угла всегда ставился тон повествования – «благочестивый», назидательный, отчасти морализаторский. В качестве жанровых признаков легенды могут называться: установка на достоверность (рассказчик использует определенные маркеры, подчеркивающие правдоподобие или достоверность повествования); особенности композиции (роль иномирных сил в развитии сюжета, нарушение «запрета» как обязательный мотив); специфика характерологии (герои легенд, хотя и не могут рассматриваться как аллегории, нередко имеют один ключевой, ведущий признак); своеобразие хронотопа (оппозиция «свое/чужое», маркированность определенных периодов суточного цикла, свойственная фольклору и т. п.).¹¹ Литературная легенда эпохи реализма «обладает и некоторыми собственными чертами: чудесные элементы могут быть размыты, чудесное заслонено реалистическими мотивировками событий и реалистически

М. Проблема рассмотрения легенды как промежуточного жанра // Культура народов Причерноморья. 2007. № 114. С. 28–31).

¹⁰ Караулов Г. Очерки истории русской литературы: В 2 т. М., 1888. Т. 1. Литература древнего периода и нового до Пушкина. С. 54–55 (разд. «Легендарная литература»).

¹¹ Подробнее о жанре легенды в литературе, его возможных трактовках и критериях выделения см.: Шор Р. О. Легенда // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1932. Т. 6. Стлб. 140–144; Фатеева Ю. Г. Жанр легенды в русской литературе рубежа XIX–XX веков. Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006; Тулякова Н. А. Литературная легенда: жанровые идентификаторы и формообразующие признаки // Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2015. № 2. С. 33–44; Таилыков С. А. А. И. Куприн: поэтика новеллы. Иркутск, 2012. С. 59–65 (гл. IV. Поэтика новеллы-легенды), и др.

насыщенным аксессуарно-вещественным рядом. Необыкновенное может быть заменено исключительным, а в сфере психологии – экстатическим».¹²

Переводческая конкуренция:

легенды Г. Флобера в России и поиски изысканного читателя

«Дело, извольте видеть, вот в чем. Гюстав Флобер, автор “Мадам Бовари” и “Сантиментального воспитания” написал в последнее время три “легенды”: “Святой Юлиан”, “Простое сердце” и “Иродиада”. Ив. С. Тургенев поразился “разнообразными красотами” этих легенд и поспешил две из них – первую и последнюю – перевести по-русски, конечно “с рукописи”, ибо, как известно, почтенная редакция “Вестника Европы” поклялась землею, небом и адом печатать переводы иностранных произведений не иначе как с рукописи».¹³ Таким ироничным замечанием В. П. Буренин знакомил русского читателя с переводом, который сам Тургенев оценивал очень высоко: «...изо всей моей литературной карьеры – я ни на что не гляжу с большей гордостью – как на этот перевод».¹⁴

История личных и творческих отношений Тургенева и Флобера достаточно подробно прослежена литературоведами, равно как проанализирована и работа Тургенева как переводчика. Остановимся лишь на некоторых подробностях авторской, критической и читательской рецепции этих легенд, которые позволяют увидеть «переходный» характер произведений.

¹² Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 272. Ср., к примеру, с авторским предисловием А. В. Амфитеатрова к сборнику «Грезы и тени (Книга легенд)», где прослеживаются практически все названные выше признаки жанра: «Основы легенд, включенных в эту книжку, слышаны и записаны мною в разных моих скитаниях по свету. Интересовали меня преимущественно те народные верования и предания, в которых звучат пантеистические и гуманистические нотки. Кроме легенд, я ввел в книжку два-три рассказа, обыкновенно называемых, по неправильной традиции, фантастическими. Фантастического, однако, в них ровно ничего нет. Это просто попытки иллюстрировать некоторые явления из области психопатологии» (Амфитеатров А. В. *(Old Gentleman)*. Грезы и тени (Книга легенд). М., 1896. С. 3).

¹³ Гор [Буренин В. П.]. Литературные очерки // Новое время. 1877. 8 (20) апр. № 397. С. 1.

¹⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 2014. Т. 15. Кн. 2. С. 111 (письмо М. М. Стасюлевичу от 29 марта (10 апреля) 1877 года).

Интерес Тургенева к флоберовским легендам восходит еще к началу 1870-х годов. Известно, что, создавая третью редакцию «Искушения святого Антония» («*La Tentation de saint Antoine*», опубл. 1874),¹⁵ французский писатель неоднократно зачитывал его фрагменты своему другу, а сам Тургенев оценивал это сочинение как тот «шедевр», который может изменить установившееся у французской публики равнодушие к творчеству известного романиста.¹⁶ Известно, что Тургенев поднимал в переписке с М. М. Стасюлевичем вопрос о переводе этого текста, обещая составить предисловие к нему, но проект не был реализован.¹⁷

¹⁵ Отметим, что драма «Искушение святого Антония» также может быть рассмотрена как предмодернистский текст (см., например: *Bem J. Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert: Étude de La Tentation de saint Antoine*. Neuchâtel, 1979; *Danger P. Sainteté et castration dans La Tentation de saint Antoine // Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest / Éd. par Ch. Carlut*. Paris, 1979. P. 185–202; *Donato E. The Crypt of Flaubert // Flaubert and Postmodernism / Ed. by N. Schor and H. F. Majewski*. Lincoln; London, 1984. P. 30–45). В частности, будучи создана под впечатлением от одноименной картины Брейгеля Младшего Адского, она представляет собой авторский миф, отвечающий на вопрос о предназначении Художника и отражающий его внутренний душевный конфликт («*J'ai été moi-même dans saint Antoine le saint Antoine*»; «*À la place de saint Antoine, par exemple, c'est moi qui y suis. La tentation a été pour moi et non pour lecteur*» – *Flaubert G. Correspondance / Éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau*. Paris, 1980. T. II. P. 40, 127; см. также: *Modina G. Мотив искушений в драме Флобера «Искушение святого Антония // Flaubert. Revue critique et génétique*. 2009. <http://journals.openedition.org/flaubert/622>; дата обращения: 01.10.2023).

¹⁶ «Да, конечно, к вам были несправедливы, но наступил час, когда надо собраться с силами и обрушить на голову читателей подлинный шедевр. Ваш “Антоний” может сыграть роль такого булыжника» (Там же. Т. 10. С. 146, 318; письмо Г. Флоберу 20 февраля 1870 года).

¹⁷ Первый перевод на русский язык вышел еще при жизни Флобера в переводе С. П. Якубовича: *Флобер Г. Испытание пустытника / Пер. с фр. С. Якубовича; предисловие В. Орлова*. М., 1879. Меньше чем через год тираж издания был конфискован и уничтожен по распоряжению Комитета министров, поэтому «самоцензурные» опасения Стасюлевича, по-видимому, не были беспочвенны. Короткое упоминание «насмешливого» Якубовича, представлявшего собой «тип прожившегося барина», знакомя М. Врубеля, см. в

В корреспонденции Флобера, особенно в его переписке с Жорж Санд, неоднократно возникает вопрос о роли и месте читателя в процессе художественного творчества. Несмотря на видимое равнодушие Флобера к популярности своих текстов, непонимание и неприятие широкой публикой романа «Воспитание чувств» больно ранило его. Обсуждение этой темы в письмах Флобера с Тургеневым и Жорж Санд нашло отражение в оставшемся незаконченным черновике, небольшом наброске Тургенева, посвященном «Искушению святого Антония». Одним из мотивов заметки становится рассуждение о предполагаемом читателе Флобера. По мысли Тургенева, «Искушение...» адресовано «читающей и мыслящей публике», противопоставленной «le gros public». Исправления в черновике свидетельствуют о ходе размышлений писателя: он вписывает, вычеркивает и добавляет такие качества читателя, как «образованность», «начитанность», останавливаясь на «знач<ительной> доле образованности и зрелости – умственной, житейской и эстетической». Кроме того, он явно ищет более точные определения: читатель – человек, «искренно интересующийся развитием и ходом человеческой мысли», но до «интересующийся» фигурировало и «озабоченный», и «сочувствующий».¹⁸ Если попытаться обобщить размышления Тургенева, то можно сказать, что это должен быть читатель с развитым эстетическим вкусом, читатель думающий и рассуждающий, наконец, читатель сопереживающий, способный на эмоциональный отклик.

Несколькими годами спустя, уже в 1877 году, публикацию в «Вестнике Европы» Тургенев сопровождает своего рода предисловием в форме письма к редактору, в котором эти же мысли, хотя и в более мягкой форме, повторяются: «Легенды эти, быть может, возбудят некоторое изумление в русских читателях, которые не того ожидают от человека, провозглашенного главою французских реалистов и наследником Бальзака. Но я полагаю, что яркая и в то же время гармонически стройная поэзия этих легенд возьмет свое и победит предубеждение читателей. Пусть они взглянут на каждую из них, как на

мемуарах Ясинского: *Ясинский И.* Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М., 1926. С. 215–216.

¹⁸ *Тургенев И. С.* <Об «Искушении святого Антония» Г. Флобера> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 287. Подробнее об истории текста см.: *Мостовская Н. Н.* Тургенев об «Искушении святого Антония» Г. Флобера // Тургеневский сборник: Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Л., 1967. Вып. 3. С. 141–149. См. также: *Кафанова О. Б.* Иван Тургенев и Гюстав Флобер: творческий диалог // Доманский В. А., Кафанова О. Б. Художественные миры Ивана Тургенева. М., 2018. С. 312–331.

переданную прозой поэму, что она и есть».¹⁹ «Реалистические ожидания» русских читателей сполна проявились в критике – в уже процитированной выше статье Буренина. Как кажется, его критика направлена на то, что Тургенев считал достоинствами флюберовских легенд, и – добавим – на то, что позволяет рассматривать два перевода как предтечу модернистских поисков.

Прежде всего, подхватывая мысль о реалистическом характере творчества Флобера, Буренин оценивает и эти переводы как крайнюю степень реализма: «Оно в самом деле явление очень любопытное: начал автор свое литературное поприще крайне жизненным романом и вдруг на склоне дней своих пустился в разработку католических фантазий. Впрочем, как это ни странно, а в действительности бывает нередко. Крайний реализм близко граничит с мистицизмом. Вспомним другой яркий пример, кроме Флобера – Гоголя...» Но далее критик указывает именно на бессмысленность их с «общественно-полезной» точки зрения, именуя «современные упражнения Флобера в сочинении средневековых легенд» «ненужной, бесполезной и праздной работой», отказывая искусству в самоценности: «Писать поэмы с таким содержанием и складом в наши дни можно только из праздного аматерства в искусстве».²⁰ По его мнению, мистицизм Флобера «является просто нелепым» ввиду «полного отсутствия простоты и целомудренности религиозного чувства и выражения».

Характеризуя сецессион и art nouveau, П. Витлич метафорически представил структуру произведения стиля модерн в виде круга, опоясывающего треугольник, вершинами которого будут натурализм, символизм и декоративность.²¹ Используя эту метафору, можно образно сказать, что все эти три качества, присущие и самим флюберовским легендам, и тургеневскому переводу, для Буренина становятся не достоинствами, а недостатками произведений. Место натурализма занимает «придуманная наивность», которая «кажется холодной и вычурной», символизм

¹⁹ Цит. по: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. Соч. Т. 10. С. 193.

²⁰ И тем самым противоречит Флоберу, полагавшему искусство единственной «среди всех форм небытия верой, достойной поклонения», «чем-то святым, чистым, прекрасным, что утоляет невыразимое желание бесконечного» («S'il y a sur la terre et parmi tous les néants une croyance qu'on adore, s'il est quelque chose de saint, de pur, de sublime, quelque chose qui aille à ce désir immodéré de l'infini et du vague que nous appelons âme, c'est l'art»; *Flaubert G.* Les Mémoires d'un fou // *Flaubert G.* Œuvres complètes / Éd. établie, présentée et annotée par C. Gothot-Mersch et G. Sagnes. Paris, 2001. Vol. I. P. 503).

²¹ *Wittlich P.* Česká secese. Praha, 1982. P. 13.

обращается «извращенными и изысканными фантастическими представлениями, притягиваемыми за волосы ради пущего эффекта», а декоративность превращается в бесполезную «колоритность», «цинические краски картин», «грубый реализм подробностей».

В продолжение своей рецензии Буренин критикует Тургенева-переводчика, адресуя ему упрек в том, что текст несвободен от галлицизмов. Видимо, неудовлетворенность переводом и может объяснить тот факт, что буквально через две недели после негативного отзыва Буренина в «Новом времени» появляется перевод «Иродиады», третьей легенды из легендарного цикла французского писателя.²² Поскольку особенности работы Тургенева-переводчика достаточно подробно изучены,²³ мы остановимся только на нескольких примерах, которые, с нашей точки зрения, помогают проиллюстрировать авторские инвенции.

Прежде всего, напомним о ритмическом построении тургеньевского текста. Если анонимный переводчик «Нового времени» заботится прежде всего о точности, то Тургенев позволяет себе уходить от оригинала ради соблюдения ритма. Ср. у Тургенева: «Горячий ветер приносил вместе с запахом серы как бы испарения богом проклятых городов, зарытых глубоко, ниже берегов Мертвого моря, под тяжелыми его водами. Эти следы бессмертного гнева пугали ум тетрарха; и он пребывал недвижим, опершись обоими локтями на перила и сжимая виски руками»;²⁴ в «Новом времени»: «Теплый ветер,

²² Этот перевод, что невозможно не заметить, гораздо сильнее подвержен влиянию французского подлинника на синтаксическом уровне, к примеру: «По утесу змеилась извилистая дорога, соединявшая город с крепостью; стены *последней*, вышиной в сто двадцать локтей, были изрезаны множеством острых выступов и окаймлены зубцами вперемешку с башнями, которые придавали им вид каменного венца, висящего над бездной» (Иродиада. Новый рассказ Г. Флобера // Новое время. 1877. 23 апр. (5 мая). № 412. С. 1; курсив наш. – О. М.).

²³ Клеман М. К. И. С. Тургенев – переводчик Флобера // Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1934. Т. 5. С. 133–149; Заборов П. Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика («Иродиада» Г. Флобера). // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 129–135; Gustave Flaubert – Ivan Tourguéniev. Correspondance / Texte édité, préfacé et annoté par A. Zviguilsky. Paris, 1989. P. 331–339 (послесловие А. Звигильского); Жекулин Н. Тургенев – переводчик Флобера: «Легенда о св. Юлиане Милостивом» // Slavica litteraria. 2012. Vol. 15. № 1. P. 57–70, и др.

²⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Соч. Т. 10. С. 223.

пропитанный запахом серы, несся, как тленное дыхание проклятых городов, лежавших под тяжелыми волнами ниже берега. Эти следы бессмертного гнева наполняли его мысли боязнью, и он стоял, опершись локтями на решетку, вперив неподвижно глаза и стискивая руками виски».²⁵ Очевидно, что, избегая пофразового перевода, Тургенев добивается особого настроения, размеренности, свойственной скорее эпическому тексту. Но одновременно он оказывается и более точен (ср. «горячий» и «теплый» ветер, «перила» и «решетку»), а также и более корректен в плане изображения психологии героев («пугали ум» – «наполняли мысли боязнью»).

Кроме того, Тургенев не пытается уйти и от детальности, «колоритности» изображаемого: «...густая косьма черных волос падала ей на плечо, прильнув концом к груди, в промежутке сосцов» (ср. в «Новом времени»: «...одна из черных кос ее, обвившись вокруг предплечья, ниспадала концом на грудь»). Если во втором случае мы видим красивую женщину, то в первом имеем дело со своего рода мифологизацией, Иродиада напоминает фольклорную ведьму или русалку – об этих образах напоминает и маркированный эротизм, и распущенные волосы.

Наконец, как показал П. Р. Заборов, Тургенев опасался чрезмерной архаизации, но постепенно усиливал «библейское звучание текста».²⁶ Особенно ярко это проявилось при передаче пророчества Иоаканама (Иоханана в «Новом времени»). Однако в легенде Флобера присутствуют и другие отсылки к Библии. Так, первое упоминание героя в разговоре Антипы и Маннаи – это скрытая цитата из Евангелия от Иоанна (3: 30). Тургенев эту цитату явно опознал, хотя и не воспользовался формулой синодального перевода («Ему должно расти, а мне умяться»), однако передал смысл фрагмента, заключающийся в смирении пророка с своей судьбой: «*Что нужды! Дабы он возвеличился, нужно мне умяться*». Переводчик «Нового времени» воспроизвел цитату дословно, но ее смысл утратил (видимо, не опознав ее источник: «*Все равно! Пусть он растет, а я должен умяться!*» (курсив в цитатах наш. – О. М.; в оригинале: «*Qu'importe? Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue!*»)).

Вскоре после перевода легенд Флобера Тургенев посвящает ему одну из своих «таинственных повестей» – «Песнь торжествующей любви». Хотя сам автор не называет ее легендой, а ограничивается лишь мистифицирующим вступлением и заключением об итальянской рукописи, из которой взят текст, это произведение также неоднократно

²⁵ Иродиада. Новый рассказ Г. Флобера // Новое время. 1877. 23 апр. (5 мая). № 412. С. 1.

²⁶ Заборов П. Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика. С. 129–135.

анализировалось как легенда, в которой чудесное выполняет роль «психологической штудии».²⁷ Немало написано и о ее мифопоэтике, об особенностях стилизации, об обращении к тонкостям человеческой психологии и подсознания, о своеобразии хронотопа (сочетание круговорота природной жизни с циклическим временем человеческой жизни; мотив ухода/возвращения как смерти/воскресения) – и неоднократно отмечено, что все перечисленное позволяет смотреть на «Песнь...» как на предтечу наступающей эпохи *fin de siècle*.²⁸

Страсть, соблазн и благочестие:

из истории «переложений» легенд Пролога

«Песнь торжествующей любви», опубликованная в 1881 году и вызвавшая полемику в периодике, привлекла внимание и Н. С. Лескова. Среди его немногочисленных сохранившихся черновиков отложился незаконченный набросок «Богинька Рунькэ», имеющий подзаголовок «мордовское предание».²⁹ Писатель также обращается к теме «изысканного» и «непритязательного читателя», отмечая, что «священные струи настоящей поэзии» понятны немногим. Место тургеневского «гропюблик» занимает «один из желчных людей», предпринявший «критику

²⁷ *Старыгина Н. Н.* «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева и русская литературная легенда XIX века // И. С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Орел, 1991. С. 77.

²⁸ См.: *Кишцова Д.* Стиль модерн в «Песни торжествующей любви» И. С. Тургенева // И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции / Под ред. Ж. Зельдхей-Деак, А. Холлош. Будапешт, 1994. С. 121–130; *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (четыре главы). М., 1998; *Дедюхина О. В.* Сны и видения в повестях и рассказах И. С. Тургенева (проблемы мировоззрения и поэтики). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006; *Лазарева К. В.* Мифопоэтика «таинственных повестей» И. С. Тургенева. Ульяновск, 2008; *Савельева В. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы, 2013; *Егоров О. Г.* Психоаналитический метод в «Таинственных повестях» И. С. Тургенева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2015. № 3. С. 57–66, и др.

²⁹ См. о нем: *Гроссман Л. П.* Н. С. Лесков. М., 1945. С. 227–228; *Афонин Л. Н.* «Песнь торжествующей любви» в творчестве Н. С. Лескова // Тургеневский сборник: Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. М.; Л., 1966. Вып. 2. С. 209–216.

положений”, окончившуюся резким приговором [в бурном тоне оскорбленной морали]». Но сам Лесков дает высокую художественную оценку «величавому виду» «этого маленького произведения» и отмечает, что «Тургенев <...> превзошел Флобера [тонкостью рисунка, живостью красок и] гибкостью переливов чувства в борьбе знойной страсти с чистотою тихой любви...».

Наконец, Лесков формулирует и тему будущего предания: «Страсть сама по себе есть чудо и может вызывать чудеса. Я знаю один не менее ужасный случай в подобном роде».³⁰ Хотя «мордовская легенда» так и не была написана, ближе к концу 1880-х годов писателем будут созданы знаменитые переложения проложных легенд. Но история с Бурениным, резким критическим отзывом и альтернативным переложением сюжета повторится.

Итак, в 1889 году в журнале «Русская мысль» будет опубликован «Аскалонский злодей. Происшествие в Иродовой темнице (Из сирийских преданий)».³¹ В последовавшей затем публикации Лесков будет настаивать на достоверности и точности использованных им фактов, на «верности изображения». Однако предметом критики Буренина вновь станут натурализм, символизм и декоративность повествования. Впрочем, точкой отсчета он изберет обвинение в аморальности и упрекнет Лескова в том, что «произведение проникнуто духом, чуждым и противным той возвышенной морали, о которой, по-видимому, так много заботится почтенный автор», «совсем не духом “целомудрия и смиренномудрия”, как бы следовало, а духом “празднословия” и “любоначалия”». По мнению Буренина, плох уже сам выбор сюжета для переложения, но еще хуже он становится из-за усиления мотивов соблазна, страсти, совершенно не свойственного краткому и емкому проложному тексту-источнику.

³⁰ Цит. по: *Афонин Л. Н.* «Песнь торжествующей любви» в творчестве Н. С. Лескова. С. 214–215.

³¹ См. подробнее об этом произведении Лескова, а также в сопоставлении с легендой Суворина: *Минеева И. Н.* Творческая история повести Н. С. Лескова «Аскалонский злодей. Происшествие в Иродовой темнице (из сирийских преданий)»: источники, генезис, поэтика // Учен. зап. Петрозаводского гос. ун-та. 2016. №7 (160); *Меньщикова Т. С.* Художественное творчество А. С. Суворина в контексте историко-литературного процесса второй половины XIX – начала XX века. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012; *Зенкевич С. И.* Жанр святочного рассказа в творчестве Н. С. Лескова. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005.

Иными словами, несмотря на прошедшее десятилетие, взгляды Буренина, требовавшего от искусства реалистической достоверности, не изменились. Среди его многочисленных газетных опусов также есть переложение, которое, как кажется, воплощает его представления о легендарном жанровом каноне.³² Опубликовано оно было в «Новом времени», в период так называемой «прокофьевской чумы». Дело происходило в начале 1879 года, когда у петербургского дворника Наума Прокофьева было обнаружено заболевание, чрезвычайно напоминающее ту болезнь, эпидемия которой до этого появилась в Ветлянке и привела к введению чрезвычайных мер на юге России. На фоне охватившей петербургское общество паники большая часть публикаций газеты была посвящена теме чумы – и художественный текст, легенда с говорящим названием «Черная смерть», также повествовала об этой болезни (впрочем, никакой мифологической, объяснительной функции, как это было у Веселовского, легенда не приобретает). Сложно сказать, является ли мистификацией открывающая ее ссылка на итальянский источник, названный автором: «Жалостная и трогательная история молодой прекрасной герцогини Анджиоли и ее молодого пажа Дзуфоло» («Storia lacrimosa e commoventissima della bella e giovane duchessa Angiola e di lei padgetto Zafolo»).³³ Текст может быть охарактеризован как пример реалистической легенды, а помимо приуроченности к актуальной повестке, в него включены и мистические мотивы («...над городом провевало и промерцало что-то темное и страшное. Это пролетела черная смерть»). Сохраняется свойственное легенде вступление, содержащее детализированное описание времени и места действия («Было это давно, давно, в старое, далекое время»; «У зеркальных вод голубого залива стоял пышный город с высокими башнями и богатыми дворцами»). Сама смерть предстает не только как мистическое явление, но и как антропоморфный персонаж – Черная Смерть («Неподвижные стеклянные очи смерти уставились в ее глаза, желтые зубы костяной челюсти осклабляются страшной улыбкой, костяную руку свою, точно сухую лапу хищного коршуна, протянула она к белой шее синьоры...»). Сюжет легенды – это история платонической любви молодого пажа к прекрасной молодой синьоре, доброй и ласковой. После того, как ему не удалось победить Смерть, которая забрала героиню, Дзуфоло разбил свою лютню и «упал грудью на острую сталь» стилета. И традиционным финалом

³² Текст подписан инициалами «В. Б.», поэтому говорить об однозначной атрибуции этого текста мы не можем. Однако высказываем ее с большой долей уверенности.

³³ Здесь и далее легенда цит. по: В. Б. [Буренин В. П.]. Черная смерть. Старинная итальянская легенда // Новое время. 1879. 28 янв. (9 февр.). № 1048. С. 3.

подобной легенды выступает растительный символ: «Кипарис-дерево простирало над мертвой синьорой свои зеленые ветви и плакало вместе с бедным молодым пажиком...». Она написана с некоторой стилистической претензией на архаизацию, которая создается разными видами повторов («Было это давно, давно, в старое, далекое время. Было это там, где золотое, горячее солнце юга греет зеленые олеандры. Было это там, где чудною лазурью блещет безгранное, глубокое море»).

Именно с точки зрения подобной бестелесной, немотивированной любви Буренин судит о Тении, героине «Аскалонского злодея». И если Буренин воспринимает этот образ как недостаток, то мы должны признать подобный род «натурализма» новаторством Лескова-писателя. Лесков подспудно сопоставляет мужское и женское начало, при этом исследуя суть женской природы. С одной стороны, женское предстает как греховное, земное, родственное хаосу – достаточно вспомнить описание вечера в виноградных шатрах Эпимаха и присутствовавших там женщин: «...другие лежали в кустах и оттуда пожирали взорами нубийскую деву, которая стояла на одном месте среди других таких же подруг, возлегших кругом ее цветною гирляндой. Все они были красивы, – брови их были тонко сложены и выведены в полукружье, веки подчернены, груди открыты, на шеях шевелились и тихо рокотали сухие, коричневые зерна, а ладони рук и подошвы ног окрашены красною краской... Казалось, как будто из них шел огненный ток и самой земле от них делалось знойно...»³⁴ Сюда же должен быть отнесен и образ Пуплии, искушенной в варке любовного напитка из «грибка, отводящего память». С другой стороны, именно женщина наделена достаточной силой, чтобы преодолеть все испытания судьбы – ни Милий, ни разбойник Анастасий, ни сам Фалалей на это оказываются не способны.

Буренин адресует Лескову и упреки в «современном растленном и болтливом искусстве»: «Он в своей художественной переработке растянул коротенький рассказ легенды на три печатных листа с лишком, переполнил ее невероятными, притянутыми за волосы эффектами <...> Невероятно растянуты у г. Лескова вступительные подробности о семье, крушении купца на море и о том, как заимодавцы его посадили за долги в тюрьму. <...> наш автор “обрабатывает” именно все ненужное с таким усердием, что на каждой строке чувствуется пот вымученного “художества”». Вопрос «чрезмерности» и даже «вычурности» лесковского стиля неоднократно поднимался и современниками писателя, и позднейшими исследователями его творчества. Вспомним хотя бы замечание Амфитеатрова: «На основании одной литературной деятельности характеристика Лескова

³⁴ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 10. С. 202. Далее текст легенды цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

почти бессильна: так все пестро, сбивчиво, фантастично, противоречиво, сумбурно... так громадно неуклюжи и добро, и зло!»³⁵ Буренин, однако, закончил свою рецензию советом Лескову «заняться точным и художественным переводом лучших из них (проложных легенд. – *О. М.*)».

Три дня спустя после «Критических очерков» на страницах «Нового времени» публикуется рассказ А. С. Суворина, озаглавленный «Аскалонская верность». Его автор предпосылает рассказу предисловие, вызвавшее искреннюю благодарность Лескова,³⁶ вызванную тем, что Суворин будто бы занял позицию несогласия с резкими нападками Буренина: «Я не разделяю мнения В. П. Буренина, что легенды “Пролога” будто бы незачем обрабатывать <...> потому, что легенды эти, обработанные искусно, могут преобразиться в такие прекрасные вещи, как “Аза” того же Н. С. Лескова».³⁷ Но есть и еще одна оговорка, которая позволяет сомневаться в искренности Суворина. Важнейшей особенностью его переложения стало изменение сюжета: помимо темы супружеской верности, на первый план выдвигается образ Агриппы. Это друг Неаны, который может быть назван праведным: «В пище и вине был умерен, но постничеством не отличался; когда встречал бедняка еще беднее себя, он отдавал ему свою тунику, если у него было

³⁵ *Амфитеатров А. В.* Николай Семенович Лесков // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 2003. Т. 10. Кн. 1. Мемуары. С. 163. Ср. также: «Лескова можно назвать “безмерным писателем” <...> в каком бы направлении или отношении мы ни исследовали этого плодovitого писателя, – в отношении ли языка, или характера действующих лиц, или архитектуры фабулы, – мы везде встретимся с одним и тем же его коренным свойством: безмерностью, отсутствием чувства меры» (*Михайловский Н. К.* Литература и жизнь // Русское богатство. 1897. № 6. Отд. II. С. 98, 115–116). Позднее Б. М. Эйхенбаум назовет эту чрезмерность «художественным филологизмом», сформировав таким образом основной ракурс последующих литературоведческих штудий (*Эйхенбаум Б. М.* К 100-летию рождения Н. Лескова // Лесков Н. С. Избр. соч. М.; Л., 1931. С. XLV). См. также: *Котельников В. А.* Между ареной и пантеоном: Н. С. Лесков в критике 1890-х – 1910-х годов // Н. С. Лесков: Классик в неклассическом освещении. СПб., 2011. С. 3–26.

³⁶ «Я глубоко тронут, потрясен и взволнован припискою, которую Вы сделали под Вашим сегодняшним рассказом. Волнение мешает мне говорить и о самом рассказе и о том, что я чувствую к Вам в эти минуты. Рассказ прелестен...» (Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 11. С. 450; письмо А. С. Суворину 25 декабря 1889 года).

³⁷ Цит. по: *Суворин А. С.* Аскалонская верность. Предание из первых веков христианства // Новое время. 1890. 25 дек. (6 янв.). № 4967. С. 1.

две. В это время на востоке и западе начинали вкрадываться пороки среди христиан <...> Агриппа искренно скорбел об этом. Когда в аскалонской агапии <...> некоторые стали “братья” и “сестры” подавать пример соблазна, он восстал против этого с негодованием и страстью». Суворин изменяет роль этого героя в развертывании сюжета: он не может позволить себе воспользоваться разбойничьим кладом, а потому добровольно приходит в тюрьму. Именно об этом – как о смысловом недостатке легенды в Прологе писал Буренин: «Но вслед за тем они (муж и жена, главные герои. – О. М.) не погнушались принять от разбойника в подарок золото, нажитое грабежами и, быть может, убийством, и на этот подарок купили себе свободу. Это уж как будто бы и не совсем хорошо: “милость” небес и награда за добродетель могли бы выразиться в менее сомнительной форме». Суворин остался верен «назидательному» характеру легенды – в то время как Лесков предпочел поставить вопросы о природе страсти и силе и слабости женской натуры.

Обратим внимание и на еще одну художественную находку Лескова, которая становится более явной при сопоставлении двух версий легенды. Текст Суворина замкнут внутри самого себя – это переложение проложного сюжета, расцвеченное пейзажными деталями, психологическими характеристиками и сюжетными подробностями. Лесковский же текст построен так, чтобы постоянно выводить читателя за рамки маркированного хронотопа раннехристианских веков. Бросается в глаза два рода «ключей-подсказок». Прежде всего, это лейтмотивное соположение тогда/сейчас – например, уже во вступлении, включающем в себя историческое время: «В долгий век этого города ему привелось быть языческим, христианским и мусульманским. В один из этих периодов или, лучше сказать, в один из переходов от одного положения к другому там случилось следующее характерное происшествие, отмеченное отчасти в писаниях Евсевия из Аскалона» (с. 173). И далее, на протяжении текста, читатель периодически слышит голос повествователя, подчеркивающего, что было «тогда» в сопоставлении с «сейчас» – прямо названным или подразумеваемым. К примеру, при описании самой аскалонской тюрьмы: «Такая лютая жестокость в содержании людей в *старинных* темницах оправдывалась тем, что при этих темницах не было, по-нынешнему, многочисленной стражи. *Тогда* за целостность всех заключенных отвечал один темничник, которому не всегда даже полагался помощник». И ниже вновь возвращается вектор исторического времени: «Сирийские темницы, *построенные Иродом*, были хуже тех *египетских* темниц, где сидели виночерпий и хлебодар фараона. Тюрьма в Аскалоне была, как сказано выше, обширный, мрачный подвал, подобный тому, в каком *при Ироде* был долго томлен и без суда, в минуту пьяного разгула, зарублен *Креститель*» (с. 213; курсив наш. – О. М.). Здесь разомкнутость хронотопа усиливается за счет свернутых отсылок к

двум христианским сюжетам – истории Иоанна Крестителя и библейской притче о заключении Иосифа, который смог истолковать сны пекаря и виночерпия, предсказав их судьбу. Можно предположить, что, по мысли Лескова, к выстроенной цепочке читатель вполне мог добавить и еще одну позицию – состояние современных тюрем, также крайне неудовлетворительное (этот вопрос поднимал в своих статьях и сам писатель – см., например, его ранний очерк «Страстная суббота в тюрьме»).

Действительная жизнь литературных фантазий: еще раз о «Левше»

Еще одно произведение Лескова, позволяющее говорить о «переходном» статусе жанра легенды в конце XIX века – это «Левша». Напомним, что при первой публикации в журнале «Русь» оно было озаглавлено «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе (Цеховая легенда)». Подзаголовок сохранился и в отдельных изданиях 1882 и 1894 годов. Тем не менее критики чаще определяли его как «сказку» или «баснословие»,³⁸ при этом одним из ключевых вопросов дискуссии стало мистифицирующее «Предисловие» самого писателя: «Я записал эту легенду в Сестрорецке по тамошнему сказу от старого оружейника, тульского выходца, переселившегося на Сестру-реку еще в царствование императора Александра Первого».³⁹ Как неоднократно было отмечено комментаторами, рецензенты подхватили эту мысль, считая, что Лесков выступил лишь в роли «стенографиста».⁴⁰ Критик «Отечественных записок» оказался более тактичен, предполагая, что, где бы ни «зародилась первая заводка баснословия о стальной блохе», Лесков сделал «из него такую длинную эпопею» и сочинил «добрую его половину».⁴¹

Тем не менее журнальные отзывы побудили писателя выступить в печати с заметкой ««О русском левше (Литературное объяснение)», где он признается, что «весь

³⁸ Отечественные записки. 1882. № 6. Отд. II. С. 257–258.

³⁹ Цит. по: Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 7. С. 498.

⁴⁰ Дело. 1882. № 6. Отд. II. С. 101.

⁴¹ Заметим, что двумя десятилетиями позднее в подобной ситуации окажется А. М. Ремизов, которого назовут «компилятором», «списывателем» и даже «плагиатором», что вынудит его выступить в печати с объяснениями своего отношения к творчеству, мифу и фольклору. Но, как отмечает И. Ф. Данилова, эта ситуация «может рассматриваться как проявление общих тенденций в культуре рубежа XIX–XX веков, в частности, как следствие нового отношения к материалу и способам организации эпического повествования» (Данилова И. Ф. Литературная сказка А. М. Ремизова (1900–1920-е годы. Helsinki, 2010. С. 101).

этот рассказ *сочинил* в мае месяце прошлого года, и *Левша* есть лицо, *мною выдуманное*».⁴² В дальнейшем Лесков возвращается к этому сюжету – и использует его как повод для рассуждений о соотношении вымышленного/реального/фикционального. В предисловии к «Старинным психопатам» он «досадует» на тех, кто выдает за «новое» уже известное ранее, только немного измененное. Но ситуация, лишь досадная в реальной жизни, становится гораздо более «удивительной», если литературный сюжет воплощается в реальности: «...неужто и до того должно было дойти, что “оскудение” ощущается уже не в области литературного вымысла, но даже в самой жизни, изобретательность которой всегда почиталась столь разнообразною и неистощимою. Неужто и она вдруг притупела, и вместо того, чтобы постыжать нас бледностию наших измышлений перед живостью истинных событий, она нисходит до того, чтобы разыгрывать на своих клавишах несовершенные наброски нашей композиции... Но <...> действительная жизнь наших литературных фантазий не разыгрывает...».⁴³

В своих мистификаторских изысканиях Лесков играет прежде всего с представлениями читателя о достоверности. Не только сам жанр легенды, нацеленный на изложение универсального сюжета, но и вдобавок авторское предисловие убеждали читателя в том, что он знает о том, чего на самом деле не знает. Отсутствие однозначного кода восприятия должно было, как кажется, и интриговать, и воодушевлять аудиторию, по крайней мере, на размышления о том, действительно ли это реальная ситуация или художественная фикция. Но важнее другое. В письме К. А. Грехе от 5 декабря 1888 года Лесков цитирует Л. Толстого: «Истинно не то, что есть и было, а то, что могло быть по свойству души человеческой». «Левша» – это тоже «исследование человеческой души», обобщенно – того, что часто именуют «русским национальным характером», в оценке которого и не сошлись критики. А. А. Горелов отмечал: «В цикле рассказов о “праведниках” Лесков приходит и к произведениям, в которых массовое сознание выражается не в частной индивидуализированной форме <...> Это выдающаяся по своему результату попытка создать “эпос работников”, “эпос <...> с очень «человечкиной душою»».⁴⁴ Именно поэтому ситуация выдуманная и ситуация (условно) реальная здесь равноположены. По сути, и за тем, и за другим обнаруживается «онтологическая истинность». Реальность «литературных фантазий» и «действительной жизни» в

⁴² Цит. по: *Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 7. С. 499* (впервые: Новое время. 1882. 11 июня. № 2256. С. 2).

⁴³ *Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 7. С. 450.*

⁴⁴ *Горелов Н. А. Н. С. Лесков и народная культура. С. 248.*

художественном пространстве легенды представляются равнозначными. Хотя в предисловии к «Старинным психопатам» Лесков и удивлялся совпадению жизни с литературой, это удивление было для него объяснимым.

К концу XIX столетия легенда становится все более популярным и интересным жанром и для авторов, и для читателей. Она открывает поле для разнообразных экспериментов – и позволяет играть с ожиданиями аудитории. Об интересе к жанру свидетельствуют как критические отзывы, демонстрирующие несовпадение ожиданий рецензентов с замыслами и установками писателей, так и ситуации творческих диалогов, в которых сопоставление двух фабульно схожих текстов маркирует разницу авторских интенций.

Проза и поэзия рубежа XIX–XX вв.: социальное воображаемое литературного приема

Проблематика описания феномена переходности

В отечественной историографии литературного процесса отчетливо прослеживается традиция определять некоторые периоды как «переходные». Этим понятием пользуются не только все академические истории русской литературы, созданные в XX в., но и новейшие проекты подобных масштабных изданий.¹ Его распространенность и востребованность обнаруживается, например, и в том, что им устойчиво оперируют и специальные исследования, посвященные конкретным отрезкам литературной истории или истории культуры в целом.² Однако общеупотребимость понятия «переходная эпоха» находится в явном контрасте с отчетливостью его смыслового наполнения. Вопросы о границах переходных эпох, о критериях выделения таких периодов и, соответственно, о статусе тех или иных отрезков литературной истории как эпох переходных, о типологических признаках, характеризующих специфику литературы этих периодов, составляют предмет постоянных дискуссий. Здесь можно выделить две группы взаимосвязанных, но все же по-разному фокусируемых проблем. К первой будут относиться вопросы, связанные с выявлением черт переходности, *имманентных для литературного поля*, в те эпохи, где общекультурный сдвиг достаточно очевиден. Ко второй – поиск критериев, по которым тот или иной период может быть рассмотрен именно как период переходный.

Проблематика классических переходных периодов: филологический аспект

¹ См.: Багно В. Е. О новой академической истории русской литературы в Пушкинском Доме. Русская литература. 2017. № 1. С. 16–20; Виролайнен М. Н. «Узлы» и «циклы» в истории русской литературы. Русская литература. 2017. № 3. С. 5–13.

² См.: Николаев С. И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996; Филонов Е. А. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя: к проблеме генезиса и рецепции // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2015): В 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. Лингвистика: сб. науч. тр. СПб.: Изд-во СПбГУПТД, 2016. С. 44–50; Бурькина Н. Б. Переходная эпоха и рефлексия исторического процесса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 118. С. 109–118 и др.

В общей картине литературного развития устойчивое выделение эпох, которые фактически получили общепризнанный статус переходных, связано с периодами Нового и Новейшего времени. На сегодняшний день классическими переходными эпохами принято считать Петровскую эпоху, эпохи рубежа XVIII–XIX и XIX–XX вв., 1990-ые гг. Основание их переходного статуса зиждется на существенных изменениях, которые во всей своей полноте переживает в эти периоды культура, и литература как ее часть не может оказаться не затронутой происходящими масштабными трансформациями. Ключевая роль здесь принадлежит глобальным в исторической перспективе событиям социальной и политической жизни, которые не только приводят к переустройству всего социокультурного поля, но и обладают длительным «эхом», напоминая, уже за пределами собственных границ, о произошедших потрясениях и снова возвращая нас к их осмыслению. К таким событиям относятся реформы и имперская политика Петра I, программа реформ Александра I, Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов 1825 г., убийство Александра II и последовавшая за ним политика жестких контрреформ и т. д. Влияние этих ключевых событий на тематику, проблематику, мироощущение всех агентов литературного поля велико и вместе с тем довольно очевидно. А вот проявляется ли в литературе переходность не только в плане отражения внешней событийности, но и как имманентный для литературного поля процесс – это вопрос куда менее ясный. Если переходность рассматривать не только как следствие социальных процессов, но прежде всего и преимущественно филологически – это означает, что в фокусе изучения должно оказаться «все внутреннее» (по определению А. В. Михайлова) культуры словесной, большей частью – литературы, где в формах художественного слова и способах его воплощения проявляется динамика и переустройство эстетических представлений и – шире – изменения принципов мироосмысления как такового. Это «внутреннее», как подчеркивал Михайлов, «в наименьшей степени материально воплощается», это то, что «скрывается в глубине воплощенного», но «в некотором отношении и есть самое воплощенное <...>, коль скоро уж всякое создание даже и самого духовного искусства как-то реализовано и введено в окружающую нас действительность, достигаемую для нас и осязаемую».³ Для филологического исследования изучение этого «самого внутреннего и самого воплощенного» и составляет главную цель, поскольку, с одной стороны, именно оно представляет собой «всегда и везде безусловный итог взаимодействия всех, каковы бы они ни были, какой бы природой ни отличались и из какого бы истока ни происходили,

³ Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А. В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 291.

факторов».⁴ С другой – это «поле возможностей, в пределах которого определяется или, лучше сказать, предопределяется, *как что* будет задумываться создаваемое произведение (*курсив автора цитаты — И. В.*)».⁵ Под «что» здесь понимается само исторически изменчивое понятие «литература» и ее постоянно меняющиеся «формы» воплощения. Динамика изменений «литературы» и ее «форм», по мысли Михайлова, не подчинена целиком творческой инициативе, но определена «всеми факторами, взаимодействующими в истории», пределом «возможного для своего исторического места и времени»⁶ и в то же время является процессом осмысления этих факторов и этих пределов. Иными словами, литература может быть понята как своего рода динамический опыт, объединяющий в себе предыдущие осмысления как некий результат и осмысление как текущий процесс, а из этого опыта уже и возникает конкретное произведение.

В проекции данного подхода к вопросам динамики литературного процесса, в переходных эпохах наиболее интересны, повторим, не примеры отражения в литературе многочисленных фактов внешних изменений общего социокультурного поля, и даже не результаты изменений «форм» в собственно поле литературном (смена одного стиля другим), но тот, воплощенный в конкретной литературной практике и обусловивший именно такой ее характер, *процессуальный опыт осмысления*, в логике построения которого прослеживаются качественные сдвиги. Существенную научную проблему представляет описание и анализ этого процессуального опыта, его детализация.

Критерии переходности

Сегодня мы имеем довольно много описаний различных явлений переходности на материале конкретных периодов.⁷ Однако обилие конкретного материала скорее делает общую картину менее внятной. На основании имеющихся описаний трудно выделить типологические черты переходности, даже для классических переходных периодов. Все, казалось бы, наиболее релевантные признаки — изменение писательского типа, расхождение между теорией и практикой, экспериментаторство, сочетание старого и нового, разрыв с традицией и т. д. – выделяются в рамках бинарных оппозиций и в той или

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ См., напр.: *Панченко А. М.* О смене писательского типа в Петровскую эпоху // XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в. Л.: Наука, 1974. С. 112–128; *Хренов Н.А.* Русское искусство рубежа XIX–XX веков в ракурсе цикличности // Культура и искусство. 2013. № 4. С. 380–397.

иной степени, при пристальном рассмотрении, могут быть обнаружены в литературе практически любого временного отрезка. Это в свое время позволило Ю. М. Лотману с Б. А. Успенским усомниться в целесообразности использования понятия переходности как такового: существование бинарных оппозиций, по меткому замечанию ученых, характерно не только для «переходных эпох», оно есть основополагающее свойство литературного процесса в целом, более того – «составляет один из основных рабочих механизмов культуры».⁸ Признавая реальные основания для подобного скепсиса, все же подчеркнем, что в общей картине литературной истории наличие различных по своему характеру периодов – периодов относительной стабильности и напряженных трансформаций, которые В. Н. Топоров предложил именовать «циклами» и «узлами»,⁹ – прослеживается отчетливо. А это значит, что проблематичным является не само существование переходных эпох, но наличествующий результат их теоретического осмысления. Кроме того, по сравнению с формально-логическими определениями, известная степень «размытости» присуща всем теоретико-литературным понятиям и является их специфическим свойством. Эта несводимость к четкому, ограниченному набору критериев, подвижность смыслового ядра понятия обуславливается, по мнению Михайлова, самой природой определяемого объекта – литературой, ее исторически подвижным, динамическим составом.¹⁰ Критическое отношение к таким понятиям, как «романтизм», «реализм» и прочие «– измы», особенно энергично проявившееся на рубеже 2000-х гг.,¹¹ не лишает их своеобразной феноменологической точности: они описывают

⁸ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 341. Цитируемая здесь концепция была сформулирована в 1971 г. Позднее, столкнувшись с переходной эпохой на личном опыте, Лотман изменит свою точку зрения и напишет отдельную работу, посвященную феномену масштабного культурного сдвига – «Культура и взрыв» (см.: Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, Прогресс, 1992).

⁹ Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Тезисы научн. конф. Таллин, 1985. С. 5–6.

¹⁰ Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 47.

¹¹ Подробнее об этом см.: Васильева И. Э. Герменевтическое литературоведение как язык культурной эпохи: к дискуссии о кризисе филологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. № 4. С. 552–569.

явления разнообразны, внутренне противоречивы и часто даже неоднородны, но уникальны по своей природе, воспринимаемые с позиции временной дистанции как связанные определенной целостностью эпохи литературного развития. Так и в определении «переходная эпоха», даже при условии значительной широты его употребления, реализуется его специфический для филологической науки потенциал: осмысление конкретного периода с позиций целого, общей картины литературной истории и в то же время взгляд на «всякое художественное создание среди самой жизни».¹² Тем самым, понятие «переходная эпоха» способствует выявлению специфики конкретного периода в сопоставлении с другими, смежными, характеризуя феномен, который существует не сам-для-себя и не сам-в-себе, но только в сопоставлении с другими.

Показательно, что для самоосмысления переходного периода очень характерно осознание разрыва с предшествующей традицией, нарастающего сдвига, слома всего мироощущения. Это важная позиция, исходя из которой эпоха вырабатывает способы своего самовоплощения. А с точки зрения целого переходные эпохи «отсылают не столько к самим себе, сколько к тому, что вне их – к предыдущему и последующему, и следовательно, их роль заключается в исторической оценке и прогнозировании одновременно, в указании конца и начала и наметке путей, соединяющих их».¹³ Исходя из этой двойной перспективы можно выделить критерии переходности, которые позволяют отграничить переходную эпоху от перманентных переходных процессов, характерных для литературной истории в принципе. Это установка на разрыв с традицией, историческая оценка, прогнозирование и специфические механизмы связывания «старого» и «нового», которые предлагает конкретный переходный период.

Социальное воображаемое литературного приема

1880-ые гг. и, шире, конец XIX в. – одна из общепризнанных переходных эпох. Хорошо известны многочисленные примеры высказываний писателей этого времени, где зафиксировано осознанное (или ощущаемое как данность) чувство разрыва с

¹² Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. *Языки культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 13.

¹³ Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Тезисы научн. конф. Таллин, 1985. С. 6.

предшествующей традицией. Так, 1 мая 1885 г. В. М. Гаршин пишет своему другу В. М. Латкину:

Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или вернее в зрелости и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в каком случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы».¹⁴

Ощущение разрыва с традицией часто сопровождается оценкой текущего времени как кризиса, упадка. Напомним известный отрывок из письма А. П. Чехова В. А. Тихонову от 7 марта 1889 г.: «... мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко ..., а “восемьдесятые годы” или “конец XIX столетия”».¹⁵

Не менее устойчива характеристика этого периода как переходного и в интерпретации академической науки.¹⁶ В качестве конкретных черт переходности обычно называют смену писательских поколений, переход от прозы к поэзии, конец эпохи романа и эпохи реализма в целом, изменение масштаба героя (переход от социального типа к частному человеку), уход от социальной проблематики и т.д. Все эти черты крупными мазками рисуют изменения в литературном поле, фиксируют результат. Мы же попробуем выявить и детализировать процессуальную динамику литературного приема как такового, которая отражена в литературе данного периода. Для этого прежде всего стоит отвлечься от устойчивого социоисторического объяснения происходящих в литературе изменений, что не означает полного отрицания роли данных факторов как таковых. Пессимизм, уныние, безверие, вызванные неудачами народнического движения, убийством Александра II, нарастающей реакцией – все это, безусловно, оказало влияние на тематику литературы, на выдвижение нового типа героя и развитие нового

¹⁴ *Гаршин В. М.* Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Письма. М.; Л.: Academia, 1937. С. 357.

¹⁵ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Письма. Т. 3. М., 1976. С. 173–174. – Далее в тексте статьи цитаты приводятся по этому изданию с указанием в круглых скобках после цитаты названия произведения, тома и страницы.

¹⁶ См.: *Цейтлин А. Г., Евнин Ф. И.* Пути критического реализма в 80-е годы. Усиление романтических тенденций. (80-е – начало 90-х годов) // История русской литературы: В 3 т. Т. 3. М., 1964. С. 545–607; *Муратова К. Д.* Введение // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). Л., Наука, 1983. С. 5–26.

мироощущения. Но такое объяснение явно недостаточно или, как минимум, описывает далеко не все. Если исходить из предложенных выше критериев переходности, то тогда на первый план должны выйти вопросы о специфичном для литературы осмыслении предшествующего опыта, о воплощенных в ее художественных поисках потенциальных векторах дальнейшего движения. Речь идет именно о специфичном, имманентном для литературы осмыслении, которое направлено при этом на «непосредственное богатство и полноту жизни».¹⁷ А это значит, что оно обращено не только на самое себя – на сферу эстетического, но и на высоком, уже не миметически-буквальном уровне, на сферу социального в том числе. Выражается такое осмысление прежде всего в отношении к самому поэтическому (в широком смысле, художественному) слову, его возможностям и его статусу в культуре. В плане такой постановки вопроса пристального внимания заслуживают явления внешне схожие, поскольку именно детализация их различий и позволит выявить внутреннюю динамику переходных периодов.

В последней трети XIX в. есть три писателя, творчество которых по целому ряду критериев репрезентативно для изучения процессов переходности. Это Достоевский, Гаршин и Чехов. Все они воспринимаются современниками как писатели, выражающие свое время, всем им свойственно осознанное стремление к поиску «новых путей», все они и в сознании позднейших исследователей воплощают переходный характер литературы и культуры этого времени. Кроме того, хронологически их творчество маркирует смежные периоды, что дает возможность увидеть происходящие изменения именно как последовательность, процесс, а не ряд типологических признаков. Для сопоставительного анализа в плане обозначенной выше проблематики мы рассмотрим один, в самом широком смысле, литературный прием. Под приемом здесь мы понимаем тонко настраиваемую оптику литературного текста, которая позволяет проявиться различным граням – от авторской установки и читательской рецепции до техники создания повествовательной ткани. В качестве конкретной репрезентации приема нами выбран мотив отклика (тоже – в самом широком смысле.) Выбор этого мотива обусловлен тем, что он затрагивает разные сферы литературной практики: этот мотив представлен в художественной тактике произведений всех трех авторов, он характеризует и авторскую стратегию, и конфигурацию рецептивного поля, репрезентируя как реакцию эстетическую, так и реакцию социальную.

Отклик как единение: «Дневник писателя» Достоевского

¹⁷ Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. *Языки культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 18.

Отклик как сочувствие и сострадание, выводящий человека за пределы социальной и, в принципе, всякой иерархии, – один из самых устойчивых мотивов, проходящих через все творчество Достоевского. Начиная с «Бедных людей», он постоянно присутствует и как доминанта мироощущения героя, и как одна из центральных установок в зоне читательской рецепции. «Достоевский сразу переносит центр тяжести в область *сердца*, единственную сферу, где господствует *равенство*, а не *уравнение*, где нет и не может быть никаких *количественных* соотношений: каждое мгновение там исключительно, индивидуально (курсив автора – *И. В.*).¹⁸ Очевидно, что и в «Дневнике писателя» (далее – «Дневник»),¹⁹ несмотря на подчеркнутое отмежевание от литературы вымысла, «область сердца» остается центральным предметом изображения и наиболее значимым аргументом в плане отношения человека к себе, другим и к окружающей действительности. Исключительная сосредоточенность Достоевского на эмпатии хорошо ощущалась современниками. Так, Е. А. Штакеншнейдер, сближение писателя с которой происходит как раз со второй половины 1870-х гг., настойчиво подчеркивает отличие дара эмпатии от таланта романиста:

Его называют психологом. Да, он был психолог. Но чтобы быть таким психологом, не надо быть великим писателем, а надо уметь подходить к душе ближнего, надо самому иметь душу добрую, простую, глубокую и не умеющую презирать.

Надо иметь не гордую душу, а мягкую, склоняющуюся, которая может нагнуться, умалиться и пройти в душу ближнего; а там уже видно, чем больна эта душа и чего ей нужно, можно понять ее. Вот его психология и психиатрия, и это к писательству не относится, хотя он умеет об этом писать. Лучше сказать, к таланту романиста не относится.²⁰

В «Дневнике» типичная для романного мира конструкция (эмпатия на уровне героев и на уровне читателя) усиливается еще двумя планами – *как бы* непосредственным художественной формой эмпирическим материалом «самой действительности», и *как бы* непосредственной художественной формой реакцией на нее самого писателя. В отличие от романа, где диалог с читателем опосредован всей конструкцией художественного целого, в «Дневнике» Достоевский последовательно поддерживает иллюзию живого адресного высказывания, вызванного спонтанной реакцией на текущие события.

¹⁸ Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л.: Художественная литература, 1989. С. 75.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 тт. Л.: Наука, 1972–1988. Далее в тексте статьи цитаты из «Дневника» и писем приводятся по данному изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.

²⁰ Штакеншнейдер Е. А. Из «Дневника». О Достоевском // Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 372.

Показательно, что в фокусе разных историй, реальных и вымышленных, которые есть практически в каждом разделе, оказываются не столько сами по себе факты, события и даже не идеологические рассуждения, но преимущественно моментальные эмоциональные состояния, нередко безотчетные порывы – все то, что обычно проходит незамеченным, но что как раз, в концепции «Дневника», и должно быть осмыслено. При всей пестроте описываемого материала перед читателем разворачивается одна и та же сюжетная схема: отклик героя на какой-либо факт или событие, отклик повествующего автора – на тот же факт/ событие и на отклик героя. Нарративная конфигурация «Дневника» и риторика повествования направлены на то, чтобы и читатель эмоционально отозвался на прочитанное. В результате, возникает своеобразная цепочка откликов, которая *как бы* вызвана самой действительностью и в нее же, в конечном итоге, призвана возвратиться.

Вместе с тем иллюзия непосредственности повествующего слова «Дневника» – именно иллюзия, хотя в тексте содержатся многочисленные утверждения обратного. «Дневник» претендует на неотобранность, достоверность материала историй и прямо обращенное к читателю искреннее слово повествователя. Но, как было уже не раз отмечено, форма «Дневника» остается прежде всего сознательно конструируемой формой, а слово «Дневника» – особым, *оформленным* словом.²¹ В основе его лежит динамическое, как в калейдоскопе, сочетание разных начал – фикционального и нефикционального, публицистического, сказового, проповеднического дискурсов и т.д. Обеспечивает композиционное единство этих разнородных элементов многократно варьируемый повтор.²² Но именно повтор лежит и в основе конструкции художественной прозы Достоевского.²³ Таким образом, «Дневник» манифестируя свою инородность полю фикциональной литературы вместе с тем обусловлен единой с ним художественной логикой.

Помимо внешней композиционно-формальной стороны, выраженной в использовании широкого арсенала художественных приемов, связь «Дневника» с

²¹ Подробнее о художественной природе «Дневника» см: *Евдокимова О. В. Проблема достоверности в русской литературе последней трети XIX в. и «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. VIII. Л.: Наука, 1988. С. 177–191.*

²² См.: Там же. С. 186.

²³ Долинин А. С. *Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе*. Л.: Художественная литература, 1989. С. 91.

литературой прослеживается и на уровне конвенций. Вся конструкция достоверного («истинного» и «искреннего» – в противовес вымышленному) повествования опирается на основные конвенции (между автором и читателем, словом и действительностью, читателем и словом и т. д.), которые были выработаны в художественной литературе, прежде всего – предшествующего периода. Как и в обычном (напр., романном) литературном тексте, механизм эмпатии играет важнейшую роль в формировании статуса доверия к повествованию в целом: риторическая стратегия повествователя, развернутая репрезентация его эмоций, отбор повествуемых фактов и тем рассчитаны на выраженную ответную читательскую реакцию. Разумеется, способность вызывать эмпатию не является исключительным свойством художественной литературы, но именно благодаря ей в русской культуре XIX в. эмпатия как опыт – и наблюдаемый читателем в тексте, и пережитый непосредственно самим читателем в результате взаимодействия с текстом – получает широкое развитие.

Другая конвенция, на которую также, как показал Б. Андерсон, определяющее влияние оказал жанр романа, сформировала особое восприятие *одновременности* фикционального и нефикционального миров, что предполагает размывание границ между ними, вплоть до их слияния. Тем самым практика чтения вырабатывает опыт консолидации, на основе которого могут выстраиваться уже различные «воображаемые сообщества».²⁴ Так, выбранная Достоевским форма ежемесячного дневника, отражающего хронику текущих событий, создает иллюзию синхронного для читателей, автора и героев повествуемых историй движения в календарном времени, усиливая чувство единства, так как связывает повествуемый мир и процесс чтения единым ритмом.²⁵

Наконец, еще одна специфическая конвенция, выработанная русским романом XIX в., построена на миметической природе диегетического мира: отражая действительность, он выступает для нее и главным источником поведенческих сценариев. Хорошо известно, что популярность созданных Тургеневым образов привела к широкому подражанию им в реальном мире, о чем свидетельствуют многочисленные мемуаристы

²⁴ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016. С. 73–75.

²⁵ О роли ритма в формировании «воображаемого сообщества» см.: Там же. С. 77, 84–85.

того времени.²⁶ Откликнувшись на некие тенденции действительной жизни, поэтически оформив их, литература затем как бы возвращает действительность самой себе, но уже в новом, более глубоком, осмысленном качестве. Достоевский, полемизируя на страницах «Дневника» с Н. Н. Страховым по женскому вопросу (суть полемики см.: т. 23, с. 389), аргументирует истинность своей позиции, ссылаясь именно на это свойство литературы:

«... не стану указывать на обозначившиеся идеалы наших поэтов, начиная с Татьяны, — на женщин Тургенева, Льва Толстого, хотя уж это одно большое доказательство: если уж воплотились идеалы такой красоты в искусстве, то откуда-нибудь они взялись же, не сочинены же из ничего. Стало быть, такие женщины есть и в действительности» (т. 23, с. 89).

Как представляется, обращение к разным граням литературного опыта читателя необходимо Достоевскому для вполне осознанного конструирования определенного социального воображаемого. Как показал Й. Херльт, русский роман второй половины XIX в. оказывается модератором и носителем социальной эпистемологии, формируя посредством различных нарративных конфигураций знание об обществе своего времени и о «зонах контакта» между миром романа и самой действительностью.²⁷ Тогда задачу «Дневника» можно представить как попытку актуализации этого знания и внедрения его в практику повседневной жизни. Для этого необходимо создать слово иного качества, слово, статус доверия которому не может быть поставлен под сомнение. Такое слово должно повествовать о реальных, а не вымышленных фактах, быть неиерархичным («говорить ... обо всем, что поразит меня или заставит задуматься» (т. 21, с. 7), равнодушным, искренним, заинтересованным («совсем не желаю успокоиваться» (т. 22, с. 7) и, главное, предельно актуальным, направленным на осмысление «текущего» (т. 27:, с. 8). На основании такого слова, опираясь на уже сформированный у читателя посредством литературы опыт конструирования воображаемого, можно выстроить новое, этически продуктивное (в идеале – безупречное) представление о логике социального взаимодействия. «Дневник» сконцентрирован на демонстрации достижимости первого

²⁶ См., напр.: *Леткова-Султанова Е. П.* О Ф. М. Достоевском: Из воспоминаний. В кн.: *Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников.* В 2-х т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 453.

²⁷ *Херльт Й.* «На каком расстоянии кончается человеколюбие?» Толстой и Достоевский в 1877 году: социальная эпистемология романа // Новое литературное обозрение. 2019. Т. 155. № 1. С. 42.

шага на пути к «мировой гармонии»: чтобы сделать его – «необходимо не *признание в принципе, а ощущение всем сердцем* абсолютной ценности человеческого я».²⁸

Достигается эта цель посредством сложных нарративных конфигураций. В их построении задействованы различные стилевые и жанровые регистры, разнообразные повторы, сочетание «чужих» и «своих» (автобиографических) историй, сюжетов достоверных и вымышленных, сопоставление различных точек зрения и проч. Все это формирует сложную систему внутренних структурных и тематических откликов на ту или иную макротему (женский вопрос, восточный вопрос и т. д.). В результате, отклик предстает и как уже наличествующий в самой действительности, изображенный в «Дневнике» опыт, и как инструмент воздействия литературного поля на поле социальное, и как практика – писательская и социальная – самого автора, и как ожидаемая – эстетическая и социальная – реакция читателя. Иными словами, опыт в «Дневнике» существует не только как объект, цель или способ осмысления чего-либо, но и как воплощенное в слове спонтанное реагирование, не затронутое любыми предзаданными сценариями осмысления и интерпретации. С этой целью повествование в «Дневнике» фокусируется на деталях, которые не попадают в зону внимания обычного свидетеля-наблюдателя, и именно благодаря авторскому слову становятся зафиксированным и воплощенным переживанием. Нередко маркером такого первичного опыта выступает слово, в буквальном смысле, оригинальное и потому запоминающееся, напр. – «вышвырки». Впоследствии этот словесно зафиксированный опыт, став уже предметом авторской и читательской эмпатии, влияет (в перспективе авторского замысла) на всю конфигурацию социального опыта читателя и его этических представлений. Так, во второй главе майского номера «Дневника» за 1876 г. Достоевский описывает посещение воспитательного дома (т. 23, с. 20–27). В фокусе этого описания расположен моментальный эпизод – случайно замеченный им спонтанный поцелуй ребенка бабой-кормилицей.

Вон я вижу эта баба, эта грубая кормилица, это «нанятое молоко» вдруг поцеловала ребенка, — этого-то ребенка, «вышвырка-то»! Я и не думал, что здесь кормилицы целуют этих ребят; да ведь за этим только, чтоб это увидеть, стоило бы сюда съездить! А она поцеловала и не заметила, и не видела, что я смотрел. За деньги, что ли они их любят? их нанимают, чтоб ребят кормить, и не требуют, чтоб целовали (т. 23, с. 26).

Важнейшее значение имеет, с точки зрения писателя, непрагматический характер данного поступка: баба поцеловала ребенка, хотя этому нет никакого логического объяснения. За

²⁸ Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л.: Художественная литература, 1989. С. 272.

ласку ей больше не заплатят, она делала это не на показ и т.д. Это эмоция в чистом виде, не искаженная никакими внешними целевыми установками.

В конце июньского номера «Дневника» за 1876 г. рассказана внешне совсем другая история. Ее героиня — Софья Лурье, еврейская девушка, хорошо образованная, из состоятельной семьи — пришла к писателю сказать, что решила отправиться на фронт сестрой милосердия (т. 23, с. 51–53). Это уже не спонтанный порыв, а продуманное и осознанное решение. Однако и в нем, как и в спонтанном поцелуе бабы-кормилицы, нет никакого тщеславного помысла:

Тут потребность жертвы, дела, будто бы от нее именно ожидаемого, и убеждение, что нужно и должно начать самой, первой, и безо всяких отговорок, всё то хорошее, чего ждешь и чего требуешь от других людей <...>. А главное, повторю это, тут одно дело и для дела и ни малейшего тщеславия, ни малейшего самомнения и самоупоения собственным подвигом (т. 23, с. 53).

Два этих эпизода в представлении писателя есть проявления единого по природе своей эмоционального сострадательного порыва, который, характеризуя поведение человека в данной конкретной ситуации, может в перспективе стать и основой социального поведения как такового. Ткань человеческих отношений, выстроенная на бескорыстном отклике, формирует в «Дневнике» последовательную альтернативу любым рациональным проектам переустройства социальных отношений. Изображению идей и их полемическому соотнесению, свойственных романному миру писателя,²⁹ в «Дневнике» последовательно противопоставлена интуитивная реакция – то, что существует *до* идеи, *до* осознанного реагирования на какое-либо проявление действительности. Наделение качеством ума чувства, ощущения в противовес разуму характерно и для писем Достоевского этого времени. Так, в письме к А. П. Философовой от 11 июля 1879 г., начинающемся извинениями за долгое молчание, он уповает на понимание с ее стороны, поскольку исключительным достоинством своей корреспондентки считает «умное сердце» – «...добрая беззаветно и беспредельно, с Вашим прекрасным умным сердцем!» (т. 30, кн. 1, с. 77).

Примечательно, что обоснованием и весомой аргументацией реалистичности предлагаемой основы социального взаимодействия выступает в художественной концепции Достоевского именно литература. Вспоминая на страницах январского номера «Дневника» за 1877 г. о своем знакомстве с Белинским и о его реакции на «Бедных людей», Достоевский, словами критика, утверждает, что *оформленность в слове*

²⁹ См.: *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Ф. М. Достоевского // *Энгельгардт Б. М.* Избранные труды / Под ред. А. Б. Муратова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. С. 270–308.

литературном жизненного опыта открывает, в конечном итоге, возможность его осмысления — «вы, художник, одною чертой, разом в образе выставляете самую суть, чтоб ощупать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг всё понятно» (т. 25, с. 30). Вопрос о точности цитаты не имеет значения. Очевидно, что в художественной логике «Дневника» и авторитет критика, и прямая речь являются составными элементами нарративной стратегии, призванной повысить достоверность сказанного.

Таким образом, возникшие, казалось бы, как независимые и самостоятельные фрагменты «Дневника», данные эпизоды приобретают роль весомых аргументов в сфере рецептивного поля, когда авторитет критика (безусловно – великого, с позиции современников), и спонтанный порыв бабы-кормилицы, и стремление к жертвенному служению молодой девушки, и реакция на все это самого писателя становятся звеньями одной цепи откликов. Связывая воедино в ткани повествования разрозненные события, «Дневник» изображает своих персонажей как особое неиерархическое сообщество, в котором каждый «знает – и не только разумом постигает – абсолютную ценность каждой личности, какова бы ни была ее так называемая “общественная стоимость”», как писал Долинин о самом Достоевском.³⁰ Нарративная иллюзия формирует представление о таком сообществе как уже *de facto* существующем, и тогда конечное назначение «Дневника» – способствовать осознанности этого факта уже сообществом читательским, что, в свою очередь, должно привести его участников к изменению осмысления собственной социальной идентичности, а значит, стать ключевым импульсом при построении нового типа социального воображаемого.

Сфокусированную на отклике стратегию «Дневника» можно признать удачной. Об этом говорит и яркая реакция читателей разных поколений (независимо от того, согласны ли они были с предлагаемой автором оценкой конкретного вопроса и выбранной им идеологической позицией). Н. Н. Страхов в предисловии к первому посмертному изданию сочинений Достоевского писал: «Для него главное было подействовать на читателей, заявить свою мысль, произвести впечатление в известную сторону. Важно было не само произведение, а минута и впечатление, хотя бы и не полное. В этом смысле он был вполне журналист и отступник теории чистого искусства ...».³¹ Таким образом, в концепции

³⁰ Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л.: Художественная литература, 1989. С. 271.

³¹ Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. СПб., 1883. Т. 1. С. 216.

«Дневника» отклик – не только то, *что* изображается, не только сочувствие и сострадание, но и то, что вырабатывается посредством слова литературы. «Дневник» и тематически, и композиционно, и логически (через выбор аргументов), и риторически, и нарративно постоянно варьирует мотив отклика, превращая его из имени-темы частного случая, качества индивидуального или пусть даже типологического в универсальный инструмент по возможному преобразению всей ткани социального взаимодействия. Отклик как эмоциональное бескорыстное сочувствие не детерминирован существующими социально-экономическими отношениями и тем самым как бы свободен от них, лежит за их пределами. По сравнению с художественным творчеством самого Достоевского, в «Дневнике» эта социальная утопия представлена прежде всего как непосредственная поведенческая практика. В отличие от романного мира здесь она не является предметом только художественной рефлексии, а представлена как опыт – наблюдаемый, изображаемый и непосредственно практикуемый на личном примере, а значит – *достоверный* и воспроизводимый. Причем, это не только опыт внутренний, опыт переживания, но и опыт поведения, взаимодействия. Так, из свидетеля и рефлексора истории автор-повествователь Достоевского на глазах читателя, в процессе чтения текста превращается в участника-создателя социального настоящего. Конечно, это еще не житнетворчество последующей эпохи, и в существе своем совсем не оно, но все же это важный шаг на пути к нему.

Отклик как резонансное поле: проза Гаршина

Мотив отклика занимает центральное место и в художественной системе Гаршина. Как и в случае Достоевского, сострадание до страдания – одна из важнейших тем и его рассказов, и биографического сюжета. Для современников способность к отклику на чужое страдание, любую несправедливость достигает в личности Гаршина феноменального уровня. П. Ф. Якубович назовет Гаршина «Гамлетом наших дней»,³² Мережковский — «мучеником современной русской литературы» и подчеркнет: «те, хоть раз в жизни видели Гаршина, едва ли забудут его».³³ Подобные определения можно найти буквально в каждом воспоминании об этом писателе. Уже классическими примерами глубокого, действенного сострадания стали такие факты биографии Гаршина, как уход

³² См: *Якубович П. Ф.* Гамлет наших дней // Гаршин В. М. Полное собрание сочинений. СПб.: Тв-во А. Ф. Маркса, 1910. С. 539–549.

³³ *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: Тв-во Вольфа, 1893. С. 77.

добровольцем на фронт или доведшая его до нервного срыва попытка добиться помилования террориста И. Млодецкого. Но характер неординарности придает примерам этой индивидуальной эмпатии именно *повседневное* обостренное чутье к чужой боли. Воплощением общего впечатления от личности Гаршина стало знаменитое чеховское определение – «человеческий талант», которым наделен герой посвященного памяти писателя рассказа «Припадок» (т. 7, с. 216–217).

Таким особым талантом наделено и большинство гаршинских героев, что вслед за прижизненной критикой отмечают все исследователи.³⁴ Герой «Красного цветка» в буквальном смысле гибнет от боли, вообразив, что ему открылось все мировое зло, заключенное в трех цветках мака. Художник Рябинин («Художники»), рисуя рабочего-глухаря, буквально оказывается на пороге смерти, воображая физическую боль своего героя. Для героя «Четырех дней» страдания душевные мучительнее физических: «Ах, тоска, тоска! Ты хуже ран!».³⁵ Примеры можно продолжить. Автобиографический характер героя позволяет личности автора выступить как резонансное поле этой боли, тем самым усилив и ее, и построенную на ее основе аргументацию.³⁶

Другая особенность художественной манеры Гаршина состоит в развернутом, натуралистичном изображении физической боли и смерти. Один из современных Гаршину критиков писал:

Девять из десяти миниатюр заполнены трупами (курсив автора цитаты – И. В.), в десятой («Художники»), если и нет настоящей смерти, то есть смертельная болезнь, не говоря уже о полумертвом «глухаре». Автор садится писать, запасаясь наперед трехаршинным участком земли для своего героя.³⁷

Смерть и физическая боль в художественной системе гаршинской прозы также являются одним из весомых аргументов искренности переживаемого героем страдания.

³⁴ См.: *Ясинский И. И.* Всеволод Гаршин. Опыт характеристики // Гаршин В. М. Полное собрание сочинений. СПб.: Тв-во А. Ф. Маркса, 1910. С. 507–524; *Бялый Г. А.* Всеволод Михайлович Гаршин. Л.: Просвещение, 1969; *Латынина А. Н.* Всеволод Гаршин: Творчество и судьба. М.: Художественная литература, 1986.

³⁵ *Гаршин В. М.* Полное собрание сочинений. СПб.: Тв-во А. Ф. Маркса, 1910. С. 92.

³⁶ Подробнее см.: *Васильева И. Э.* Принцип «искренности» как средство аргументации в повествовании В.М. Гаршина // Риторическая традиция и русская литература. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 236–248.

³⁷ *Шмаков Н.* Типы Всеволода Гаршина: Критический этюд. Тверь, 1884. С. 26.

Восприятие литературы сквозь личность автора и сопровождающая этот процесс мифологизация его личности – отличительная черта 1880-х гг., что сделало не только Гаршина, но и Надсона эталонными фигурами этой эпохи.³⁸ Разумеется, мифопоэтический ореол, выстраиваемый вокруг этих имен (прежде всего современниками, а не самими авторами), остается еще именно ореолом и далек от развернутого полномасштабного мифа о творце грядущей модернистской эпохи, но в каком-то смысле он готовит атмосферу для его восприятия.

Как представляется, готовность к мифологизации, демонстрируемая читательской средой, обусловлена откликом как нарративной конструкцией удвоения (герой – личность автора), которая легко может быть дополнена еще одним кругом отражения – спроецирована на личность самого читателя или другого современника. Это становится возможным, поскольку существо повествуемой истории составляют не столько ее подробности и детали, сколько воплощенный в универсальной фигуре принцип отношения к миру. Условно можно назвать его принципом создания резонансного поля. В рассказе «Надежда Николаевна» один из персонажей, описывая замысел своей идеальной картины, говорит:

Ты скажешь, что вопрос уже поставлен? Верно! Но этого мало. Нужно задавать его каждый день, каждый час, каждое мгновенье. Нужно, чтобы он не давал людям покоя. И если я думаю, что мне удастся хоть десятку людей задать этот вопрос картиной, я должен написать эту картину.³⁹

Очевидно, что в этом знаковом эпизоде представлена определенная модель поведения. Влияние литературных моделей на социальное поле в течение всего XIX в. трудно преувеличить. Вариант, который предлагает проза Гаршина, имеет принципиальное отличие от столь популярных в 1860–70-х гг. моделей Тургенева или Чернышевского. Кумиры предшествующих десятилетий предлагали *сценарии поведения*, а перед читателем гаршинских рассказов многократно проигрывается *сценарий реагирования* как такового. На смену конкретным тактикам социального поведения приходит, как инструмент гораздо более гибкий, универсальная стратегия, которая предполагает неограниченное число индивидуальных реализаций. Сценарий реагирования подразумевает восприимчивость к ситуации и обязательный отклик на нее, но не

³⁸ О канонизации певцов «больного поколения» см.: *Веслинг Р.* Смерть Надсона как гибель Пушкина: «образцовая травма» и канонизация поэта «больного поколения» // Новое литературное обозрение. 2005. Т. 75. № 5.

³⁹ *Гаршин В. М.* Полное собрание сочинений. СПб.: Тв-во А. Ф. Маркса, 1910. С. 342.

предполагает, хотя и не исключает непреходящий катастрофический итог. Показательным примером различных сценариев индивидуального поведения при следовании общему сценарию реагирования может служить судьба В. А. Фаусека, близкого друга Гаршина, ученого-зоолога, директора Высших женских (Бестужевских) курсов (1905–1910) и судьбы членов его семьи. При исключительной отзывчивости и способности к состраданию у всех ее членов,⁴⁰ влияние этих качеств на личные жизненные сценарии различно. Для В.А. Фаусека, его супруги Ю.И. Фаусек, их сына Николая они не становились источником решительного неприятия действительности, скорее, наоборот – стимулом для благотворительной и общественной деятельности, а старший сын, Всеволод, названный в честь Гаршина, покончил с собой в 21 г., воспринимая, подобно гаршинским героям, зло мира и жизнь в нем как начала несовместимые. Таким образом, «задавать вопрос снова и снова» — значит прежде всего откликаться на какую-либо проблему и тем самым порождать у других потребность в отклике на нее. Иными словами, речь идет о создании некоего резонансного поля, которое в отношении любой проблематики (социальной, экономической, этической и т. п.) будет противостоять объективным силам нивелирования – привыканию и временному забвению, создавая у каждого человека на уровне физического ощущения потребность в исправлении и гармонизации мира. Очевидно, что, как и в случае с проектом Достоевского, перед нами утопия. Но в плане исторической динамики развития переходного процесса примечательно не столько конкретное идеологическое наполнение и реализуемость этих проектов, а фокусирование их на отклике как теме, как цели нарративной и риторической конфигурации, как взаимодействию полярных нарративных инстанций (автор – читатель) – одним словом, на отклике как универсальном литературном приеме, создающем, в том числе, представление о «социальном воображаемом» и выстраивающем сценарии взаимодействия с ним.

Отклик как опыт: Чехов

В чеховском мире, начиная со второй половины 1880-х гг., мотив отклика имеет довольно разнообразную палитру воплощений. Прежде всего, это различные звуковые и визуальные ассоциации, короткие, в форме сравнения: «что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку» («Студент», т. 8, 306) или развернутые в целые

⁴⁰ См. воспоминания современников и учеников В. А. Фаусека: *Гревс И. М.* Памяти Виктора Андреевича Фаусека. СПб.: О-во вспоможения окончившим курс наук на СПб. высших женских курсах, 1911, *Фирсов Н. Н.* Воспоминания о В. А. Фаусеке // Русская мысль. 1913. Кн. 7. С. 47–56.

повествовательные фрагменты. Так, «унылая песня телеграфа» и мерцающие огни вызывают «видение» древнего лагеря («Огни», т. 7, с. 106–107); едва различимые звуки песни превращаются в фантастическую картину «плача травы» («Степь», т. 7, с. 24) и т. д.

Подобные примеры можно привести из многих текстов всего «серьезного», начиная с середины 1880-х гг., периода чеховского творчества. Построение фрагмента такого типа опирается на поэтическую (в самом широком смысле) традицию. Ее сигналами выступают подчеркнута риторическая организация текста (повторы, в том числе звуковые, концентрация эпитетов, ритмизованный синтаксис и т. д.) и специфическая тематика *Irrealis*, противопоставленная достоверному и отсылающая к воображаемому.⁴¹ Это может быть поэтически представленный мир мечты, как, например, в одноименном чеховском рассказе (см.: Чехов, «Мечты», т. 5, с. 401–402), но чаще предметом воображаемого становится условное, преображенное коллективной или персональной памятью и поэтически окрашенное прошлое. Оно может приобретать форму легенды, предания, культурно-исторического мифа («Студент»), отсылать к коллективной («Новая дача») или персональной памяти («Архиерей»).

Как правило, стратегия поэтизации, развиваясь в сознании героя, продолжается и/или воплощается в слове повествователя, делая два этих сознания, порой, очень далеких по своему культурному масштабу, формально практически неразличимыми. Слияние сознания героя со словом повествователя обуславливает, как хорошо известно, невозможность определенной интерпретации чеховского мира.⁴² Однако для конкретного фрагмента такое слияние маркирует не кризис, а как раз наоборот, консолидацию, хотя и временную, субъектов с различными мировоззренческими и культурными горизонтами (Лукерья и Василиса эмоционально откликаются на слова студента; «видение» древнего лагеря объединяет рассказчика, Ананьева и фон Штенберга). Иными словами, возникает – пусть и краткая – иллюзия всеобщности, единства переживаемого чувства, смысла и воплощающего их слова. Таким образом, нарративная техника и риторическая организация взаимно усиливают друг друга в создании поэтического ореола фрагмента. Консолидирующая роль ритма, надо полагать, играет в конфигурации иллюзии общего воображаемого не последнюю роль.

⁴¹ См., напр., анализ описания усадьбы в «Доме с мезонином» в: *Васильева И.* Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином» // *Событие и событийность* / Под ред. В. Марковича, В. Шмида. Москва: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010. С. 132–134.

⁴² См.: *Щербенок А. В.* Деконструкция и классическая литература: От риторики текста к риторике истории. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 73–112.

Зона идеализированного прошлого придает консенсусной тенденции дополнительный импульс, выступая знаком элегической (в широком смысле) традиции. Согласно этой традиции, временная дистанция создает в настоящем возможность для преобразования прошлого, осмысление его как опыта в целом позитивного, когда даже утраты и сопутствующие им грусть и разочарование становятся источником эстетического наслаждения и получают ценностный статус.⁴³ Различные виды откликов – воспоминание, ассоциация, воображаемое, ощущаемое, нарративная техника слияния голосов, риторика, ритм, память жанра (в широком смысле – традиции) – переплетаются в единую повествовательную ткань. Тем самым создается специфическая медиальная зона, не равная в отдельности ни вымыслу, ни действительности, ни какому-либо из начал, но наличие знаков каждого из них создает ощущение их со-присутствия. Медиальная зона, будучи зоной встречи откликов прежде всего, не имеет ничего общего с какой-либо детерминированной идеологической позицией. Это зона сиюминутного переживания, ощущения, истинность которого опирается на традицию поэтического (в широком смысле) слова. Для такого слова осмысление опыта истории, общей или персональной, как писал Михайлов, «не есть просто одно из возможных осмыслений, не есть только некоторое дополнение к осмыслениям научным и философским, но есть ничем не заменимое, ничем не восполнимое существенное осмысление».⁴⁴ В силу этой своей природы такое слово не может быть ни подвергнуто сомнению, ни опровергнуто. Оно представляет собой, наравне с «голым» фактом реальности, «первичный знак» – непосредственно данный в ощущении и форме поэтического слова и неотделимый от них опыт – опыт смысла как такового.

Другой тип откликов имеет противоположную слиянию интенциональность. Это противопоставленные поэтически окрашенным фрагментам «голые», лишённые какой-либо прямой оценки со стороны повествователя, факты. Они тоже составляют довольно большую группу разных по структуре и текстовому объёму элементов. Среди них есть кратко упомянутые в тексте небольшие детали, как, например, рессорная коляска, на

⁴³ Об элегической эмоции в прозаическом тексте подробнее см.: *Маркович В. М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Маркович В. М. Избранные работы. СПб.: Изд-во «Ломоносовъ», 2008. С. 273–275.*

⁴⁴ *Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 18.*

которой ездит гордящаяся тем, что «живет на собственный счет» Лида Волчанинова,⁴⁵ или ставшие уже классическими примерами указания повествователя на возраст героя в «Студенте» («ему было только 22 года», т. 8, с. 309) и тщетность иллюзий героини в «Невесте» («как полагала, навсегда», т. 10, с. 220). Другую разновидность образуют разного рода параллельные места, обнаруживающие относительность как надежд, так и разочарований героев.⁴⁶ Ту же функцию имеют «прозаические» параллели «поэтических» финалов, как в «Доме с мезонином» или в «Архиерее». В общей структуре чеховского повествования такие элементы вместе с поэтически окрашенными фрагментами обуславливают проблематизацию любой возможной точки зрения. В результате, у читателя (идеального) не остается возможности ни солидаризироваться с какой-либо позицией, ни диалектически их соединить. Чехов, по словам В. М. Марковича, «возвращает читателя к самому себе», предлагает ему «впервые стать самим собой и опираться на самого себя – для того, чтобы самому установить свои отношения с реальным миром и искусством».⁴⁷

Однако обретенная читателем свобода имеет и оборотную сторону. Во-первых, следствием ее оказывается принципиальное изменение фокуса временного кругозора читательской инстанции. В дочеховской традиции конвенция между читателем и литературным текстом предполагала такой принцип существования поэтического слова, согласно которому оно аккумулировало в себе все течение исторического времени,⁴⁸ делая тем самым и читателя причастным ему. Включенность в это «большое» время давала читателю чувство единения с всеобщим, позволяла испытать ощущение сопричастности целому и благодаря этому гармонизировать как текстовую реальность, так и реальность собственного бытия. «Возвращение читателя к самому себе», в том числе, означает изменение этой конвенции. Смысловой, а следовательно – и временной, фокусы перемещаются в зону обычных человеческих возможностей, меняя масштаб причастности и контекст возможного осмысления, ограничивая его только доступным читателю

⁴⁵ Эта деталь отмечена в: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 183.

⁴⁶ См., напр., анализ таких мест в «Ионыче» и «Учителе словесности» в: *Маркович В. М.* Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 103–111.

⁴⁷ Там же. С. 112.

⁴⁸ См.: *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 15–18.

временным кругозором исторического настоящего. Будучи оставленным один на один с собой и со своей судьбой, читатель больше не имеет возможности гармонизировать личное и окружающее пространство за счет внешнего ресурса – за счет абсолютного смыслового завершения, предоставляемого ранее в его распоряжение художественной традицией. Любой результат, достигнутый в этом направлении, будет носить лишь временный характер, а значит, не может стать решением проблемы. Таким образом, итогом обретенной свободы оказывается характерное и для мира чеховских героев, и для читательской рецепции чувство одиночества и экзистенциальной тоски. Но и она, в силу предлагаемой чеховской системой логики, не может быть абсолютизирована, но осмысляется как качество данного конкретного исторического момента. Как известно, Чехов сознательно дистанцировался от однозначности любых идейных позиций и манифестарной риторики. Вспомним знаменитый отрывок из письма А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г.: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только...» (Письма, т. 3, с. 11). Однако для современников и последующих поколений именно он наделяется идеологичным в своей основе статусом «певца эпохи».⁴⁹ И так, в результате обретенной свободы в распоряжении читателя остается только ограниченный теми или иными временными рамками опыт. В силу своей ограниченности он всегда будет иметь фрагментарный характер, а значит, сдвиг, изменение временных рамок потенциально ведет к его пересмотру.

Вторым следствием «возвращения к себе» становится изменение конфигурации читательской инстанции. Дочеховская традиция, построенная на принципе всеобщности смыслового целого, определяла еще одну, важнейшую для XIX в. конвенцию между читателем и текстом. Она заключалась в специфической проницаемости границ между миром реальности и миром литературы, которая позволяла читателю идентифицировать себя с героем. Присвоение поведенческих и эмоциональных моделей и трансляция их в практику своего повседневного бытия – хорошо известная (и по жизненным примерам, и по литературным сюжетам) тактика чтения. Однако вообразить себя литературным героем означает не только присвоить готовый сценарий чувствования и поведения, но и увидеть в литературном герое отклик своего идеального я. В этом смысле практика чтения была

⁴⁹ См.: Степанов А. Д. От «поэта безвременья» к «буревестнику революции»: метаморфозы рецепции Чехова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2021. Т. 18. № 4. С. 680–696.

практикой гармонизирующей и возвышающей конкретного читателя. Как и в других подобных случаях, установка на причастность единичного ко всеобщему открывала перед любым субъектом литературного поля, даже перед самым неудачливым и жалким героем, возможность переосмысления его судьбы в свете а priori присущего ему ценностного статуса. По действующей конвенции, он входил в единое ценностное пространство художественной реальности, потенциально объединяющей всех персонажей, независимо от их индивидуальных качеств, а значит, в каком-то смысле мог быть уравнен с ними. Знаменитые слова «Я брат твой!» из гоголевской «Шинели» можно считать эмблематическим выражением такой ценностно-возвышающей стратегии.

В плане идентификации чеховский текст предлагает очевидно иную стратегию читательского поведения. Строго говоря, воображать себя героинями или героями чеховских произведений (даже если допустить такое желание в читателе) невозможно. Можно узнать героя в себе, но вряд ли это узнавание принесет читателю радость. Поскольку идентификация с героем не открывает возможности для гармонизации личного пространства, путем привнесения в него литературного опыта и соотношения с общепризнанными ценностными ориентирами. Напротив, «возвращенный к себе читатель», узнавая героя в себе, узнает его скорее *вопреки* собственному желанию, поскольку такое открытие оборачивается для читателя тем, что он как бы забирает себе дополнительно и проблемы героя, осложняет неснятыми противоречиями его бытия собственную реальность. Фактически, такой читатель не может занимать позицию имплицитного читателя в классическом его понимании.

Согласно нарратологической теории, имплицитный читатель – это идеальный вариант читательской рецепции, обладающий презумпцией полноты смыслового завершения. Он включает в себя и горизонт сознания любого из героев, и горизонты различных читателей разных эпох, обеспечивая вариативность и приращение смысла текста по мере его исторического бытия. Концепция этой инстанции предполагает диалектическое соединение всех возможных позиций, и тем самым представляет собой стратегию, потенциально возвышающую любое реальное прочтение, делая его причастным смысловой полноте. Структурно такой читатель оказывается репликой поэтического слова, как и оно, эта категория позволяет объединить единичное со всеобщим, тем самым осмыслив его и придав ему ценность. Воплощением подобной структуры могут служить знаменитые пушкинские строки из «Евгения Онегина»: «Кто бы ни был ты, о мой читатель...» (гл. VIII, стр. XLIX). В них выражены не только присущая автору щедрость в приятии любой позиции, но и освещающая любое из прочтений смысловая перспектива романа – как начала, включенного в традицию художественного

целого, а значит, придающая всему, что с ним соприкасается, даже курьезной читательской установке, ценность и значимость.

Чеховский текст, не предполагающий полноты смыслового завершения, фактически элиминирует инстанцию имплицитного читателя как инстанцию иерархически возвышенную в смысловом и структурном отношении. Он оставляет читателю возможность самых разнообразных интерпретирующих прочтений, но консолидации их на некоем высшем уровне не предусматривает. Вектор читательской активности больше не устремлен в направлении идеального по полноте смыслового наполнения, он превращается в потенциально бесконечную траекторию скольжений между разными смысловыми проекциями. В результате, затекстовая читательская инстанция предстает как принципиально неструктурируемое поле разномасштабных возможностей, определяемых горизонтами (личностными и историческими) читательских сознаний. Такая ситуация означает отказ от консенсуса как конечной цели. На фоне Достоевского и Гаршина подобное положение могло бы быть оценено как кризис. Тем не менее самим Чеховым эта позиция вряд ли осознавалась как поражение. Можно привести целый ряд косвенных свидетельств, что, в отличие от многих своих современников, писатель не признавал себя пессимистом. Так, если верить воспоминаниям И. А. Бунина, Чехов говорил: «А какой я нытик? Какой я “хмурый человек”, какая я “холодная кровь”, как называют меня критики? Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ „Студент“... И слово-то противное: „пессимист“». ⁵⁰ Несмотря на относительность любых свидетельств такого рода, они тем не менее являются дополнительным аргументом в характеристике качественно иной, предложенной в чеховском творчестве художественной стратегии. Место консенсуса или различных попыток его достижения занимает опыт как данность. Это опыт различных состояний – прозрений, открытий, надежд, разочарований и т. д. Суть не в конкретном наполнении этого опыта, и даже не в обстоятельствах, его породивших, а в его наличности, именно ею он ценен. Опыт – это не то умозрительное и сознательно конструируемое, но реальное, фактически данное пространство, присущее самым разным людям, вне зависимости от их социального статуса, возраста, пола, профессии и проч. Зафиксированный, нарративно оформленный он может стать предметом отклика как критического осмысления. С одной стороны, вне прежней системы он лишается перспективы эстетического преображения и ценностного возвышения, но с другой – в отсутствии заданной идейно-эстетической парадигмы перед

⁵⁰ Бунин И. А. *Собрание сочинений*: в 9 тт. Т. 9. М.: Художественная литература, 1967. С. 186.

ним открывается возможность быть принятым в качестве первичного знака реальности. Чтобы обрести ценность ему больше нет необходимости быть преображенным чем-то вне-себя-положенным – контекстом, результативным последствием, временной дистанцией и т. д. Он ценен собственной данностью, поскольку делает человека не равным самому себе в каждый критически осмысленный момент его бытия.

Заключение

Итак, при свойственном всем трем авторам стремлении реформировать традиционную художественную систему выработанные ими направления поиска «новых путей» и найденные стратегические решения имеют значимые различия. И для Достоевского, и для Гаршина, и для Чехова зона поиска связана со сферой читательской активности. Однако мыслят они ее существенно по-разному. Достоевский в наибольшей степени структурно близок традиционной художественной системе. Он стремится преодолеть кризис достоверности художественного слова, что значит для него найти пути сохранения статуса всеобщности этого слова. Для писателя принципиально достижение единства ценностных и смысловых установок всех агентов литературного поля, включая как автора, так и всю потенциальную читательскую аудиторию. Уходящее единство основополагающих принципов мировоззренческой проекции он пытается компенсировать за счет естественного (психофизического в основе своей) ресурса эмпатии. С опорой на него и выработанный литературой опыт конструирования воображаемых сообществ в утопической перспективе возможно тогда достижение социального согласия и снятие всех противоречий. Художественному слову, т.е. слову, обладающему разнообразным инструментарием и – главное! – богатой традицией сопряжения единичного со всеобщим, отводится в этом проекте решающая роль. Отклик, репрезентированный в художественном слове, и отклик, продуцируемый им, оказывается одним из главных способов в достижении поставленной цели. Именно он должен придать индивидуальным усилиям и единичным фактам силу преобразующей мир энергии, сделать сегодняшний фрагментарный опыт принципом будущего общего взаимодействия, соединив тем самым прошлое и будущее в единстве и цельности своего исторического, логического и осмысленного движения.

Для Гаршина, как и для Достоевского, восстановление социального консенсуса тоже оказывается важнейшей задачей. Однако его тексты предлагают иную модель построения воображаемого сообщества. И в этой конструкции отклик играет принципиальную роль. Но здесь он мыслится как психофизиологическая цепная реакция, самим своим распространением через посредство литературного слова формирующая воображаемое единство. Литературное слово выступает как своего рода *perpetuum mobile*, который,

воздействуя в том числе психофизиологически, заставляет общество консолидироваться в противостоянии любым формам зла.

Наконец, у Чехова консенсус перестает быть искомой целью. В фокусе художественной системы оказывается опыт как первичный знак, как данность. В этом качестве он может быть соотнесен с различными смысловыми проекциями, поэтому закономерно, что Чехов оказался самым интерпретируемым (филологически, сценически и проч.) в мире классиком русской литературы.⁵¹ Вместо консенсуса в зоне читательской рецепции происходит скольжение различных субъектов между различными интерпретативными рамками и различными осмысляющими контекстами. В итоге, социальное воображаемое чеховского текста можно представить как прообраз диссensusного сообщества, члены которого имеют четко осознаваемые личные границы, не обладают имманентной идентичностью, уникальны своей отдельностью, осмысляют себя посредством аналитической критики опыта своего и друг друга, мыслят, как писал Б. Ридингс «рядом друг с другом», но не «сообща».⁵² В основе такого воображаемого сообщества тоже лежит принцип отклика, однако, в отличие от Достоевского и Гаршина, отклик здесь не есть знак консенсуса или способ его достижения. В этой системе отклик означает постоянное критическое остранение любой найденной смысловой позиции, соотносясь тем самым больше с диалогизмом, чем с диалогом.

В результате, можно сказать, что именно в найденной Чеховым художественной стратегии переходные процессы эпохи достигают своего рода кульминационной точки. Чехов оказывается писателем, соединяющим два столетия. Как признавали еще современники, он создает принципиально новую систему письма, по отношению к которой символизм, и модернизм в целом, оказались движением в ином, прежнем направлении – отчаянной попыткой невероятным усилием творческой энергии удержать целостность художественной системы и – через это – целостность бытия. Чехов меняет принципы традиционной литературной конвенции – и в отношении самого художественного слова, и в отношении всех главных агентов литературного поля. В плане повествуемого мира он остается бесстрастным свидетелем настоящего и вместе с тем отдает дань сфере поэтических представлений, что создает ему славу последнего писателя XIX в. В то же время в затекстовом пространстве через дарованную читателю свободу им открывается возможность представления о принципиально ином, не предполагающем

⁵¹ Васильева И. Э., Степанов А. Д. В зеркале «Чеховского вестника»: чеховедение за тридцать лет // Русская литература. 2022. № 2. С. 248–254.

⁵² См.: Ридингс Б. Университет в руинах. М.: Изд-во ВШЭ, 2010. С. 298.

консенсуса, типе социального взаимодействия. Модель диссensusного сообщества станет предметом интеллектуальных дискуссий только в последней четверти XX в., а возможность реализации ее в практике социального бытия – и сегодня открытый вопрос. Тем самым чеховский мир может быть прочитан и как итог предшествующей художественной культуры, и как прогнозирование нового типа смысловых отношений.

Диалог транслирующей и воспринимающей культур в переходные эпохи русской литературы

Переход любой литературы на новый этап развития невозможен без того или иного участия инациональных культур. В чем заключается это участие, каким образом оно осуществляется, какую роль оно играет, осознается ли или опровергается – здесь возникают вопросы, разногласия и споры. Степень зависимости родной культуры от чужой неизменно становилась предметом обсуждения как среди непосредственных участников событий, так и последующих поколений критиков и исследователей. При этом в центре внимания неизменно оставался вопрос, как именно строились отношения источника влияния и его восприемника: как простое усвоение «уроков», творческое переосмысление или едва ли не как взаимообогащающий диалог.

Русская литература и культура в целом прошла длительный путь освоения и усвоения инациональных влияний. Этот процесс неизменно комментировался современниками. К примеру, Н. Н. Страхов отметил: «Благодарение небесам! Влияние иностранной словесности у нас значительно уменьшилось и продолжает уменьшаться с каждым годом, с каждым днем. Этот могучий, подавляющий авторитет теряет свою силу; становится легче дышать, мыслить и чувствовать <...>. Еще больше исчезает эта идеализация всего чужого, далекого, незнакомого, когда последователи начинают излагать своими словами учения, содержащиеся в этих книгах, когда поднимаются суждения, противоречия, споры».¹

Нередко восприятие любой культурой инационального явления обладает эффектом «кривого зеркала». Не случайно статью Д. Д. Минаева о переводах Гейне в России предваряет проникнутый глубокой иронией эпиграф: «“Развратные мысли Гейне перепортили все поколение” (из одного справочного энциклопедического словаря)». В самой статье Минаев поясняет, в чем заключается специфика (по сравнению с оригинальными текстами немецкого поэта) «нашего переводного Гейне», отнюдь не в пользу последнего: «“Развратные мысли” этого писателя, в стихах и прозе, постоянно являются в наших журналах и газетах; мы не знаем почти ни одного русского поэта, который бы не перевел двух-трех стихотворений из Гейне. <> Казалось бы, что при таком изобилии переводов, при такой видимой симпатии к произведениям Гейне, мы должны бы

¹ *Страхов Н. Н.* Иностранная словесность в отношении к русской // *Заря*. 1870. № 7. Цит. по: *Страхов Н. Н.* Избранные труды. М., 2010. С. 499–502.

совершенно познакомиться с своеобразностью, с оригинальной особенностью характера раздражительной, саркастической музы немецкого поэта. Но к несчастью — русский Гейне совершенно не похож на немецкого. <> Русский Гейне похож на остзейскую немку, сентиментальную, по-своему восторженную <> Русский Гейне — это альбомный певец, влюбчивый юноша, с розовой улыбкой и с розовыми мечтами, но который, впрочем, не прочь иногда и пострадать, и поплакать, и пожаловаться на судьбу».²

Высказывание Минаева о «русском Гейне» вполне приложимо практически к любым вариантам рецепции. То или иное крупное культурное явление становится «производящей основой» как для равновеликих достижений, так и для гораздо менее значительных, «массовых», подражательных. Мифотворящее сознание современников и последующих поколений подчас меняет такую «основу» до неузнаваемости. Чрезвычайно показательной в этом отношении оказывается судьба великих культурных движений, в основе которых лежит ориентация на некие модели, ассоциирующиеся в одних случаях с реальным историческим лицом (Байрон, Гегель, Шопенгауэр, Ницше), в других — с художественным образом (Дон Кихот, Гамлет, Вертер), в третьих — с художественным методом/направлением/течением.³ Для каждого из анализируемых явлений стилизация, мифологизация и вульгаризация, сознательные или неосознанные, великих идей, поведенческих моделей становилась способом, обеспечивающим их дальнейшее существование. При этом обретенный новыми поколениями стиль «вождей умов и моды» менял лицо культуры-восприемника.

Такие яркие страницы истории идей в России XVIII – начала XX вв., как русское вольтерьянство, русский байронизм, русское гегельянство, русский гамлетизм, русское донкихотство, русское нищезанство предстают как некие культурные универсалии, не

² Минаев Д. Д. Из дневника Псевдонимова // Время. 1861. № 1. С. 75.

³ К примеру, В. Г. Белинский так оценивал значение переводческой деятельности Жуковского: «Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 167).

утрачивающие связи с «первообразом», но при этом живущие в инонациональной среде абсолютно автономной жизнью.⁴

Это относится и к русским версиям различных идейно-художественных направлений (романтизм, реализм, модернизм и т. д.).

Творчество русских писателей эпохи конца XVIII – первой трети XIX рассматривалось в проекции на западноевропейских авторов; признавалось, что становление национальной литературы как самобытной и независимой вполне закономерно проходит с опорой на зарубежный опыт, отбор текстов для переводов и их переосмысление происходило в соответствии с актуальными потребностями русских авторов и читателей.⁵

Весьма показательной для постижения механизмов перекодировки/ переакцентуации/ усвоения тех или иных источников в переходные периоды в развитии культуры той или иной страны является и эпоха русского модернизма. Ее становление совпало не столько с концом века, сколько с завершением одного культурного цикла и переходом к другому. Об этом напомнил в статье «Конец века», написанной в 1905 году, Лев Толстой: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала

⁴ См. подробнее: Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. Так, глубокое осмысление Гегеля стало отдельным мировоззренческим явлением в интеллектуальной жизни в России во второй половине 1820-х – 1830-х гг.; как отметила Г. А. Тиме, «*переживание* Гегеля стало одним из важнейших (если не самым важным) мировоззренческим и психологическим явлением философской жизни в России. <...> в России Гегель не только “идол”, но и как будто реальный оппонент – с ним спорили, им восторгались, на него негодовали, порой даже его ненавидели. Так или иначе, он неизбежно присутствовал в русской мысли, становился ее совершенно необходимой и даже органичной частью. <...> “Выйдя из Гегеля”, русские славянофилы, как заметил Герцен, “западной наукой дошли до своих национальных теорий” <...> Усвоив метод Гегеля, его мысли о роли России, они одновременно с особой непримиримостью отрицали рационализм и западные “филистерские” ценности» (Тиме Г. А. Гегельянство как модель жизни и личности (Георг Вильгельм Фридрих и Егор Федорович Гегели) // Там же. С. 86–87).

⁵ Подробнее см.: Дмитриева Е. Е., Коренева М. Ю. Предисловие // История русской переводной художественной литературы 1800–1825 гг.: очерки / Отв. ред. В. Е. Багно, Е. Е. Дмитриева, М. Ю. Коренева. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 6–29.

столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения».⁶

Обретение «другой веры» происходило во многом и благодаря инонациональным влияниям. И ранее творчество некоторых западноевропейских писателей получало в России больший резонанс, чем у себя на родине, однако, ввиду интенсивности литературной и общественной жизни в России во второй половине XIX – начале XX вв., усилилась и степень восприимчивости читательской публики к литературным новинкам. Нередко зарубежный автор получал новый масштаб, а его произведения переосмыслились в соответствии с насущными потребностями эпохи. Так было, в частности, с Эмилем Золя, некоторые романы которого выходили в русском переводе раньше, чем в оригинале во Франции, с поэтом-парнасцем Ж.-М. де Эредиа, слава которого в России (достаточно сказать, что его переводили Брюсов, Гумилев, Волошин) несоизмерима с весьма недолгим признанием поэта на его родине.

Генезис русского модернизма (на всем протяжении его становления — от первых печатных выступлений символистов до манифестов футуристов), несомненно, остается одним из наиболее востребованных аспектов его изучения. Данный аспект, в применении к текущей литературной ситуации, с экскурсом в предшествующие десятилетия XIX века, стал предметом острого обсуждения в русской периодике самых разных направлений с начала 1890-х годов. В центре обсуждения изначально оказалась степень самостоятельности/зависимости от Запада русских представителей «новой литературы» в сочетании с анализом того, в чем, собственно, заключается «новизна» самих произведений. Также происходило последовательное представление русской читательской аудитории европейских авторов, прежде всего литераторов Франции, принадлежащих к самым разным направлениям и течениям, в качестве «декадентов/символистов». Критики, с известной долей опасений поглядывающие на «декадентов-символистов», видели в их творчестве путь к освобождению от формальных «пут». К примеру, Ф. И. Булгаков отметил: «Первенствовавшие до сих пор в лирике Франции парнасцы, главой которых считается Леконт де Лиль, слишком заботились об отчужденности рифмы и дошли до сухой искусственности формы. Верлэн, Стефан Маларме, отличающийся утонченной чувствительностью Анри Ренье, Жан Мореас, Артур Рембо <...>, все эти поэты освободили себя от традиционных пут версификации <...> Таким образом, из отвращения к чересчур деланным стихам, “чересчур точным, чересчур документированным, чересчур

⁶ Толстой Л. Н. Конец века // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: СС. Т. 36.

рифмованным”, народилась эта поэзия, объявленная критиками ночной и туманной. И она действительно туманна, как всякая истинная поэзия, не передаче заурядной речью».⁷

Почти через год тот же Булгаков вновь напомнил русской читательской аудитории о новом течении во французской поэзии. Его адепты определены критиком как «декаденты». Приверженцы «декадентства», и прежде всего Поль Верлен, по мнению критика, обладают способностью «прочувствовать всякие умственные и душевные противоречия нашего идущего к концу века», нацелены на изыскание всяческих «болезненных явлений» и «нового слова для нового ощущения».⁸

Данный аспект стал предметом рефлексии уже на стадии оценки символизма как этапа развития русской литературы. Так, Д. П. Святополк-Мирский писал: «Сначала символизм был «западническим», поскольку главной его задачей было поднять уровень поэтического мастерства и ввести новые формы поэтического выражения, – а это легче всего было сделать, учась на иностранных примерах. “Иностранный” элемент навсегда остался одной из составляющих символизма, но у него была и “славянофильская” душа. Развитие символизма шло от иностранных образцов обратно к национальной традиции. Большую роль в этой эволюции сыграл Достоевский, – символисты были в полной мере захвачены общей для своего времени “достоевщиной”. Чуть ли не каждый символист находился под влиянием индивидуализма и трагической концепции жизни, свойственной великому писателю. Но, кроме того, символисты играли ту же роль в “открытии” и переоценке русской литературы, какую Дягилев и Бенуа играли в русском искусстве. Они вернули к жизни многих забытых, полузабытых или недооцененных писателей и влили свежую кровь в понимание русских классиков. Они освободили классику от глянца, наложенного на нее авторами учебников, и от интеллигентских общих мест, и, хотя иногда сами затемняли ее лаком своих мистических интерпретаций, они все-таки замечательно справились со своей задачей, представив прошлое русской литературы в новом и неожиданном свете».⁹

Точкой отсчета в рассуждениях, ведущихся в конце XIX века о текущем состоянии и перспективах развития отечественной литературы, по большей части служил

⁷ Булгаков Ф. Смерть натурализма и нервная поэзия // Новое время. 1891. 18 (30) июля. № 5525. С. 2.

⁸ Булгаков Ф. Диоген новейшей поэзии // Новое время. 1892. 28 мая.

⁹ Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с английского Р. Зерновой. Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2005. С. 726–727.

«натурализм» (в самом широком смысле слова) и различные варианты отхода от него, а итогом – фиксация двух крайних пунктов: «натурализма» (как «протоколизма») и эстетизма. Первенство в поисках «новых путей», как правило, числилось за Францией.¹⁰ Так, в статье «Смерть натурализма и нервная поэзия» Ф. И. Булгаков задается вопросом, «добьется ли желанного господства в литературе, за смертью натурализма, та группа писателей, которая под кличкой “декадентов” и “символистов” так сильно начинает занимать собою критику, не только французскую, но и вообще европейскую».¹¹ Однако именно французский натурализм стал одним из первых объектов «перекодировки» на раннем этапе становления модернизма в России. В частности, в основу восприятия творчества Флобера, ставшего впоследствии в России знаковой фигурой «преодоления» натурализма, были положены рассуждения виднейшего представителя данного литературного направления — Эмиля Золя. В числе первых из них — перевод статьи Золя «Реализм Флобера».¹² В центре внимания Золя — роман Гюстава Флобера «Сентиментальное воспитание» («L'Éducation sentimentale», 1869); великий французский романист определил произведение своего современника как «образец натуралистического романа», в котором достигнута высшая степень объективности.

Закономерно выделяя в качестве периода переходной эпохи для русского модернизма 1890-е годы, необходимо учитывать, что почва для смены приоритетов в стиле и методе художественного воспроизведения действительности готовилась давно. Уже с начала 1880-х годов в России широко обсуждалась специфика русского реалистического романа в соотношении с новейшими достижениями европейской литературы. Дискуссия, начатая еще в 1870-е годы,¹³ развернулась преимущественно

¹⁰ Подробнее о специфике рецепции литературы и культуры Франции в эпоху модернизма в России см.: *Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II: О стихах. М., 1997. С. 434–455, Полонский В. В. GALLO-ROSSICA: Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2019.*

¹¹ *Булгаков Ф. Смерть натурализма и нервная поэзия // Новое время. 1891. 18 (30) июля. № 5525. С. 2.*

¹² Живописное обозрение. 1880. № 22. 31 мая. С. 411–414. Ранее из серии «Парижские письма» была опубликована статья Золя «Флобер и его сочинения» (Вестник Европы. 1875. № 11).

¹³ К примеру, одно из первых аналитических исследований специфики творческого метода Флобера представлено в опубликованных в качестве статьи лекциях глубокого

вокруг имен Золя, Флобера и Шарля Бодлера. Формирование эстетики русского пресимволизма сопровождалось переосмыслением творческих и идейных установок европейских авторов.

Рассуждения о путях дальнейшего развития русской литературы, в свете оценки новейших достижений западной и перспективы «пересадки» их на отечественную почву создала благотворную почву для первых ростков русской версии модернистской эстетики. Ее адепты — прежде всего А. И. Урусов, И. И. Ясинский, В. И. Бибииков, Н. М. Минский для своих эстетических концепций, реализуемых в литературно-критическом, философском и художественном творчестве, «приспосабливали» находки своих европейских предшественников.¹⁴ Так, знаток творчества Флобера и «проклятых поэтов»,

знатока европейской литературы и культуры П. Д. Боборыкина. Боборыкин отметил, что творчество Флобера (в частности, его романы «Мадам Бовари» и «Саламбо») положило начало принципиально новому этапу в развитии реализма – господству «объективности»: «Флобер выступил с повествованием, где нет ни малейшей побряки фантазии, ни преувеличения, ни авторского резонёрства, ни произвольной постановки и группировки лиц, положений и подробностей. <...> психология изображается такими же точно объективными приемами, как и все остальное в романе. <...> Таким же новым откровением явился роман Флобера и по языку» (Реальный роман во Франции (Три публичных чтения П. Д. Боборыкина) // Отечественные записки. 1876. Т. 226. № 6. С. 344–349).

¹⁴ См.: *Мицз З. Г.* 1) «Новые романтики» (К проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 144–158, 2) Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сб. IX. Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 857. Тарту, 1989. С. 44–57; *Баишкева В. В.* Творчество И. И. Ясинского в литературном процессе 80-х годов XIX века: Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1984; *Абашина М. Г.* Массовая литература 1880-х – начала 1890-х годов (И. И. Ясинский, В. И. Бибииков): Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. СПб., 1992; *Павлова М. М.* Преодолевающий золаизм, или русское отражение французского символизма (Ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода») // Русская литература. 2002. № 1. С. 211–220; *Пильд Л.* Иероним Ясинский: позиция и репутация в литературе // Александр Блок и русская литература первой половины XX века: Блоковский сб. XVI. Тарту, 2003. С. 36–51; *Ньимм Е.* Литературная позиция Иеронима Ясинского (1880–1890 е годы). Тарту, 2003.

прежде всего Бодлера, А. И. Урусов выделил в творчестве писателей-натуралистов мастерство владения словом: «Натурализм требует языка в высшей степени обработанного. Он заимствует у романтизма (в особенности у Теофиля Готье и, частью, у Гюго, Боделэра и других поэтов) язык яркий, гибкий, не боящийся неологизмов и вульгарностей. Язык доведен натурализмом до замечательного совершенства, даже до изысканной роскоши»¹⁵ и стремление находить предмет для художественного изображения для изображения в любых проявлениях действительности и человеческой природы («поэзия — везде»)¹⁶. Обе эти составляющие реализовались в творчестве писателей, которые относили себя либо причислялись критикой к русским декадентам.

Одновременно в 1880-е годы вопрос о воздействии русской литературы на литературную жизнь Запада был неразрывно связан с вопросом о соотношении между литературой французского натурализма и русским реализмом. Одним из первых со всей определенностью этот вопрос поставил и попытался ответить на него Э.-М. де Вогюэ, автор знаменитой книги «*Le Roman russe*» («Русский роман»)¹⁷, сыгравшей огромную роль в деле популяризации русской литературы и формирования нового представления о России. Французский писатель-католик, озабоченный оскудением религиозного чувства в странах Западной Европы и подчеркивавший «буддийские» корни русской духовности и творчества особенно ценимого им Льва Толстого, видит основное достоинство и бесспорное преимущество русского реализма в его гуманизме, в том, что он пропитан «евангельским духом», согрет любовью к ближнему. После выхода в свет книги Вогюэ на Западе противники натурализма, увидевшие в романах Толстого, Тургенева и Достоевского альтернативу, все решительнее противопоставляли ему русский «мистический реализм» или «реалистический идеализм».

Кроме того, Вогюэ сделал акцент на влиянии русской литературы на европейский модернизм, поскольку русский реалистический роман стал для декадентов и представителей других ранних модернистских тенденций, направлений и стилей, смотревших на русскую литературу сквозь призму своих интересов, весьма действенным

¹⁵ Урусов А. И. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. Т. 1. М., 1907. С. 357.

¹⁶ Там же. С. 364.

¹⁷ См.: *Vogüé E.-M. de Le Roman russe*. Paris, 1886; см. также: *Вогюэ Э.-М. де*. Предисловие к книге «Русский роман» / Вступ. заметка П. Р. Заборова, перевод с французского С. Ю. Васильевой под редакцией П. Р. Заборова // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб.: Издательский Дом Петрополис», 2010. С. 499–534.

оружием в борьбе с позитивизмом и натурализмом: «С другой стороны, меня уверяют, что молодые “декаденты”, впечатленные странностями, которые обезображивают талант Достоевского, примутся подражать этим чрезмерностям в своих химерических писаниях. Так и должно случиться – пусть же натешатся вдоволь. За этими оговорками, я убежден, что влияние русских писателей будет благотворно для нашего истощенного искусства; оно поможет ему вновь набрать высоту, лучше ориентироваться в действительности, смотреть дальше, и главное – вновь обрести утраченное чувство. Мы видим, как нечто подобное проглядывает уже в некоторых романах совершенно нового нравственного качества».¹⁸

Выводы Вогюэ в России предвосхитили, в частности, рассуждения участника киевского кружка «новые романтики» В. И. Бибикова: «Натурализм, на наших глазах, доживает свои последние дни. Уже Зола, родоначальник этой школы, забывая «человеческие документы, точные научные описания и факты» после порнографического романа «Земля» выпускает сантиментальный, буржуазно-нравственный роман «Грезы», где старается изобразить идеал мещанки. Поль Бурже книгу за книгой пишет психологические этюды, очень скучные, утомительные, но показывающие, что французскому читателю надоели quasi реальные романы <...> Начинают, мало-помалу, понимать, что, как говорил Пушкин, цель поэзии – поэзия, что никакими, хотя бы и самыми точными, как протокол судебного следователя, описаниями прачешных, рынков, железных дорог и т. п. нельзя зажечь ничье сердце, тронуть ничью душу, и слава настоящих творцов, Достоевского, Льва Толстого и Тургенева, с каждым днем все более и более растет на Западе».¹⁹

Русская литература, став в последние десятилетия XIX столетия законодательницей моды, со всей определенностью и прозорливостью стремилась «преодолеть» те особенности, которые весь мир признал как определяющие в великом русском реалистическом романе и выйти за их границы. Чехов освобождал русскую литературу от этой предписанной ей Вогюэ на долгую перспективу «характерной роли» одним путем, будущие декаденты и модернисты – другим, пытаясь усвоить уроки новых западноевропейских, декадентских и символистских, веяний, при этом не осознавая, что те, в свою очередь, освободились в 1880-е – 1890-е годы от диктата западноевропейского позитивизма и натурализма с помощью русского романа. Парадоксальным образом оказывается, что жаждавшие обновления и обратившиеся к европейскому декадансу и

¹⁸ Вогюэ Э.-М. де. Русский роман. Там же. С. 532–533.

¹⁹ Бибиков В. И. Три портрета: Стендаль — Флобер — Бодлэр. СПб, 1890. С. 1–2.

модернизму русские писатели в 1890-е годы, не подозревая об этом, получили обратно то, что декаденты и модернисты Запада в своем отрицании позитивизма и натурализма увидели и усвоили в русском реалистическом романе, называя его «мистическим реализмом» и «реалистическим идеализмом».

Одним из первых тему взаимопроникновения культур в контексте оценки новых тенденций в русской литературе поднял Д. С. Мережковский в публичной лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», дважды прочитанной в 1892 году и в расширенном виде опубликованной в 1893. Мережковский очертил основные этапы подготовительной работы для перехода к новым формам и методам в искусстве, увязав в единое целое русское и европейское начало: «Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Это жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар Поэ говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту — *импрессионизмом*. Таковы три главных элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности».²⁰

В одном из первых основательных откликов на имевшую значение манифеста статью Мережковского — «Русское отражение французского символизма» Н. К. Михайловский, уже в названии своей рецензии подчеркнув вторичность модернистских тенденций в русской культуре, крайне скептически отозвался о перспективах рецепции идей и творческих принципов декадентства/символизма в России, поскольку это движение хотя и «отвечает некоторыми своими сторонами на действительную и, может быть, важнейшую верховную потребность человеческого духа», но при этом из всех попыток в мировой

²⁰ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Изд. подготовила Е. А. Андрущенко. СПб.: Наука, 2007. С. 459 (сер. «Литературные памятники»). Подробнее о становлении философско-эстетических взглядов Мережковского см.: Андрущенко Е. А. Спутники Д. С. Мережковского (Там же. С. 703–757).

культуре удовлетворить данную потребность «символизм есть самая плоская и уродливая, не только не подвигающая к разрешению задачи, но компрометирующая ее».²¹

Ярко выраженная в статье Мережковского ориентация на «вождей умов и моды» и отсылка к их авторитету характерна для любой страны и любой эпохи развития ее культуры, когда возникает потребность в преобразованиях. При этом «ориентация» и период ученичества могли быть мимолетными, а могли сопровождать всю жизнь. Показательны признания Андрея Белого в «Дневнике» 1932 года: «У каждого человека свой возраст уразумения той или иной системы жизни, того или иного гения <...> Иные увлечения проходили скоро; эпоха увлечения Бальмонтом 1897–1899; Гауптманом 1907–1910; Меттерлинком 1897–1901; Ибсеном – 1897–1910; Брюсовым – 1900 – 1905; Мережковским – 1900 – 1905; Гамсуном – 1900– 1904; Тургеневым и Надсоном 1897 (не сильное увлечение); Шопенгауэром 1897 – 1903; Кантом 1904 – 1906; интерес к Риккерт 1906 – 1909. Верлэном 1907. Бодлера никогда не любил. Ницше сопровождает по жизни меня с 1900 года до сего времени».²²

Русский модернизм был, без сомнения, одной из наиболее прозападных страниц русской культуры, однако, как и во все другие эпохи, речь шла не о Западе Западной Европы, а о «русском» Западе, том, который по убеждению Достоевского, был второй родиной каждого русского.

Рассуждая о значении западноевропейской культуры для России, Розанов констатировал: «мы увлекаемся у них “своим”, не найдя в грустной действительности на родине соответственного идеалу своей души (всегда мягкому, всегда нежному) <...> Русские принимают тело, но духа не принимают».²³

Жорж Нива в главе «Русский символизм», подготовленной для тома «Истории русской литературы. XX век», утверждал: «Унаследовавший разом и мечту Рембо о необходимости “изменить жизнь”, “перемене участи”, и мечту Малларме о “тотальной книге”, русский символизм был истинно *русским* не только благодаря откровенной славянофильской направленности, граничащей со своего рода русским этноцентризмом,

²¹ Михайловский Н. К. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. Отд. 2. С. 57.

²² Белый Андрей. Автобиографические своды. // Литературное наследство. Т. 105. М. 2016. С. 920.

²³ Розанов В. В. Возле «Русской идеи» // Русское слово. 1911. 19 июля. № 165.

но также благодаря безнадежно эсхатологическим тонам, в которые он окрасил идеи, заимствованные у Запада».²⁴

Тема взаимодействия и взаимообогащения культур вплотную связана с темой литературных репутаций, которая, в связи с их «мутацией» с ходом времени, освещается, как правило, в контексте родной литературы. Значительно меньше внимания уделяется трансформациям представлений о месте писателя на шкале ценностей мировой литературы в инонациональной культуре. В этом смысле крайне любопытной, обуславливающей одни и те же особенности, вне зависимости от эпохи, страны и писательской индивидуальности, является репутация, которая могла бы быть охарактеризована, как «предтеча», «предшественник», «предвестник». Если взглянуть на межкультурные связи в этом ракурсе, то, окажется, что создают новые эпохи в культуре не представители эпох, представляющих для нас интерес, а деятели культуры прошлого, которые предвосхищали будущее, своим творчеством закладывали его основы. Но «черновую работу» осуществляют их «потомки», увидевшие в них своих предтеч.

Адаптация писателя к роли «предтечи» новых литературных течений и стилей – один из самых распространенных примеров такого рода. В мировой литературе немало великих имен, кривое зеркало инонациональной, в том числе русской, судьбы которых существенно трансформирует облик, сложившийся на родине. Прежде всего речь идет о мифологизации, которая не в последнюю очередь обусловлена достаточно четким, во всяком случае ярким, представлением, почерпнутым из вторых рук, при полном или почти полном отсутствии возможности обратиться к первоисточнику.

Список писателей и мыслителей, в которых русские поэты и прозаики эпохи модернизма увидели своих предшественников и на авторитет которых пытались опираться в отстаивании собственных эстетических принципов (тем более что полного совпадения «предтеч» не было и не могло быть, «принципы» менялись с ходом времени, а «время» растянулось едва ли не на четверть века) составить не просто, и не только потому, что он будет очень длинным.

Среди этих учителей были те, кто беспрекословно признавался едва ли не всеми, в том числе бывшими изначально или ставшими со временем непримиримыми оппонентами. Это прежде всего предшественники совсем недавние: Э. По, Ш. Бодлер, Т. Готье, П. Верлен, Г. Флобер, Ф. Ницше, но это также Эсхил, Еврипид, Сафо, Франциск Ассизский, Данте, Я. Бёме, Кальдерон, Э. Сведенборг, Новалис, А. Шопенгауэр.

²⁴ История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М.: Прогресс, 1995. С. 73.

Необходимо учитывать, что русский модернизм претендовал не только на художественное, но и на философское осмысление действительности. Святополк-Мирский отметил, что «различие между французскими и русскими символистами в том, что для французов символизм был всего лишь новой формой поэтического выражения, а русские сделали его еще и философией. Они увидели вселенную как систему символов. Для них все было значительным не только само по себе, но и как отражение чего-то другого. Известный сонет Бодлера *Correspondances* (*Соответствия*) с его словами «*des forets de symboles*» («леса символов») использовался как наиболее законченное выражение этого метафизического отношения к действительности <...>».²⁵

Ранее об этом в статье «Настоящее и будущее русской литературы» писал Андрей Белый, сопоставляя русскую и европейскую культуру: «В свете современного западного индивидуализма литература есть только особая форма искусства; но смысл литературы, будучи извне формален, религиозен изнутри. Далее: форма неотделима от содержания. И западноевропейский символизм скрытую потенцию творчества разлагает на форму. Религия – углубленный культ формы».²⁶ Белый сделал акцент именно на принципиальных отличиях путей русской и европейской литературы, при закономерном учете европейского опыта: «Задача современной русской литературы – принять положение западноевропейской эстетики: форма неотделима от содержания. Но с выводом из этого положения русская литература не согласится никогда. Форма есть только продукт религиозного творчества. И литературный прием есть внешнее выражение живого исповедания. Религиозное содержание искусства неразложимо в форме; наоборот: та или иная деталь формы должна получить внутреннее освещение. От литературы к религии восходит западноевропейский символизм; и наоборот: от проповеди религии жизни к освящению и осознанию этой проповеди в литературе, в приемах, в форме восходит к символизму новейшая русская литература. Запад по-новому сталкивается в ней с Востоком».²⁷ Кроме того, Белый рассуждает о соприкосновении и различии эстетических и религиозно философских исканий России и Запада: «На Западе приняли мы литературное крещение. Первые русские литераторы принадлежали к верхам аристократического общества. Это умственное пристрастие к Западу ничего не имело

²⁵ Святополк-Мирский Д. С. Указ. соч. Т. 2. С. 143.

²⁶ Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. М.: Искусство, 1994 (История эстетики в памятниках и документах). С.

²⁷ Там же. С.

общего со стихией души народной. Русский народ донныне не пережил еще эпоху разложения религии в то время, когда на Западе открылся уже индивидуалистический возврат к религии, возврат по-иному: от внешних форм общественной кристаллизации индивидуалисты Запада обратились к религиозным глубинам личности в то время, когда русский народ от религиозно переживаемой идеи соборности – в верхнем слое своем (в интеллигенции) обратился к безрелигиозному индивидуализму и гуманизму. Произошла странная путаница, какая-то кадрили с *changer vos dames*. Индивидуалистический символизм Запада, проникнув в Россию, соприкоснулся с религиозной символистикой: демократические тенденции Запада индивидуально преломились в массе нашей интеллигенции. Первые русские ницшеанцы с Мережковским во главе пошли навстречу религиозному брожению народа; западноевропейская социал-демократия разложилась в России на тысячи индивидуальных нюансов. Русская молодежь обратилась к изучению символистов Запада – Ницше, Ибсена, Метерлинка и прочих. А ученики Ницше и Ибсена, русские символисты, обратились к Гоголю, Некрасову и даже к Глебу Успенскому. Русская молодежь все более и более мирится с лозунгом “искусство для искусства”, а старшие русские символисты по-новому осветили тенденциозную литературу. В свете индивидуалистического символизма открылся религиозный смысл русской литературы».²⁸

Особая роль в обновлении русской культуры была отведена Шопенгауэру.

Как известно, проводниками идей Шопенгауэра в России были именно писатели. Считается, что Россию познакомил с философией Шопенгауэра И. С. Тургенев, Им были увлечены Лев Толстой, а также Н. С. Лесков, В. М. Гаршин, К. К. Случевский, А. Н. Апухтин, А. К. Толстой, Л. Н. Андреев, А. П. Чехов, И. А. Бунин В. П. Боткин, А. В. Дружинин, П. В. Анненков, Н. Н. Страхов, Д. Н. Цертелев, автор первой диссертации о творчестве Шопенгауэра и первой книги об его эстетике, много сделали для популяризации этики и метафизики немецкого философа. В 1890-е активно пропагандировали Шопенгауэра Ю. Айхенвальд, издатель собрания сочинений мыслителя, и Д. С. Мережковский. Восприятие тех или иных сторон учения Шопенгауэра, его эстетики и метафизики, в России со второй половины 1860-х годов проходило определялось атмосферой конфронтации и враждебности различных социальных групп,

²⁸ *Белый Андрей*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. М.: Искусство, 1994 (История эстетики в памятниках и документах). С.

каждая из которых видела в Шопенгауэре то консервативного мыслителя, то материалиста или союзника в борьбе с материализмом.²⁹

Андреем Белым и, по-видимому, не только им, Шопенгауэр истолковывался как «противоядие пошлости».³⁰ Мережковский в наследии Шопенгауэра находил точку опоры для противостояния «грядущему хамству», а Бердяев – причину возобладания «космических сил» после Первой мировой войны, поскольку его идеями был «очищен» XX век, который в отличие от века XIX уже не был окрашен в «ярко социальный цвет».³¹

Согласно Розанову, в России пессимизм стал противовесом узкому самодовольству и самоуверенности позитивизма, и в этом смысле такая философия может стать даже и плодотворной. По мнению философа, слишком быстро спустившись в «низменные» слои читающего общества и получив там особую и неприятную окраску, она не оправдала больших ожиданий, хотя и не в своем собственном философском отношении; страдание очищает душу, но «когда оно очень сильное и истинное», когда человек уходит в свой внутренний мир, не живет более для других, когда раскрываются его силы и пробуждается истинное и глубокое понимание религиозной и нравственной жизни, а суетный и шумный пессимизм не имеет ничего общего с просветлением человеческого духа.³²

Святополк-Мирский в своей «Истории русской литературы», выделив из «источников» новых «потоков» русской литературы в эпоху модернизма прежде всего Ницше,³³ отметил многообразие его русских «перевоплощений»: «Позже ницшеанство принимало в русской литературе всевозможные формы: от зоологического аморализма

²⁹ Подробнее см.: *Андреева И. С.* А. Шопенгауэр и русская мысль // Россия и современный мир. 2003. № 1 (38). С. 223–240.

³⁰ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 244.

³¹ *Бердяев Н. А.* Космическое и социологическое мироощущение // Бердяев Н. А. Судьба России: Опыты по психологии войны и национальности. М., 1918. С. 143.

³² *Розанов В. В.* Заметки о важнейших течениях в русской философской мысли в связи с переводной литературой по философии // Философия и психология. М., 1890. Кн. 3. Ч. 1. С. 30.

³³ О рецепции Ницше в эпоху модернизма подробнее см.: *Данилевский Р. Ю.* Русский образ Фридриха Ницше // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 5–43.

Санина до мифопоэтических теорий Вячеслава Иванова. Вначале Ницше был прежде всего могучим освободителем от оков «гражданского долга».³⁴

Война за Ницше между теми, кто хотел поскорее приспособить немецкого мыслителя к русскому культурному ландшафту, была войной между его сторонниками, непримиримыми в своей правоте истинного истолкования его наследия.

По-своему, но в том же духе интерпретировал Ницше молодой Д. С. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В трилогии «Христос и Антихрист», над которой он начал работать в 1890-х годах, в лирике если и нужны ему были Шопенгауэр и Ницше, то лишь как свидетели, подтверждающие трагизм истории, постоянную борьбу в ней жизни со смертью, материализма – с идеальной Красотой, плоти с духом. Победа же будет, по Мережковскому, за обновленным христианством, ибо «людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников».³⁵ В терминах «дионисийства» Ницше русский мыслитель излагал собственную концепцию поисков бога. Позднее эта внутренняя отчужденность от Ницше перешла у Мережковского (в связи с его неприятием творчества Горького) в откровенно враждебное отношение к автору «Заратустры». В одной из своих самых спорных и блестящих статей-памфлетов «Грядущий Хам» (1906) Мережковский писал: «Сначала мы думали, что босяки-то уж по крайней мере самобытное явление. Но когда пригляделись и прислушались, то оказалось, что так же точно, как русские марксисты повторяли немца Маркса, и русские босяки повторяли немца Ницше. Одну половину Ницше взяли босяки, другую наши декаденты-оргиасты. Одного немца пополам разрезали, и хватило на два русских „новых слова”».³⁶

Не надо забывать, что за обращением к инациональным знаменитостям, помимо вполне простительного «партийного» желания заручиться его поддержкой, мог стоять заинтересованный интерес к выдающемуся художнику или мыслителю и готовность ознакомиться с его произведениями. Так, А. В. Лавров в предисловии к переписке Брюсова и Струве отметил: «Общую характеристику Ницше как мыслителя и художника, вполне сочувственную, Струве дал еще в статье «Miscellanea» (1897), видимо, предназначавшейся для «Нового слова»; резюме этого обзора «Ницше честный и смелый

³⁴ *Святополк-Мирский Д. С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2005. С. 691.

³⁵ *Мережковский Д. С.* Полн. Собр. соч. М. 1912. Т. 15. С.303.

³⁶ Там же. Т. 11. С.32.

ум, и я думаю, прикосновения к нему, приобщения к замечательной радуге его мысли бояться нечего».³⁷

Разумеется, не меньшее значение имели ставшие «наставниками» старшие современники, пролагавшие именно те пути, по которым, нередко полемизируя с ними, шли их русские последователи: Г. Ибсен, Ж. К. Гюисманс, С. Пшибышевский, О. Уайльд, К. Гамсун, М. Метерлинк, Д'Аннунцио, А. Шницлер, Г. Н. Гартман, Ф. Т. Маринетти.

Брюсов в рецензии на сборник Бальмонта «Будем как солнце» утверждал, что русский поэт-символист почерпнул «полноту жизни» от Кальдерона, «чувство тайн» от Э. По, «отношение к любви, к женщине» у Ш. Бодлера, «проникновение в жизнь стихий» от Шелли.³⁸

Едва ли не все деятели культуры эпохи модернизма пытались найти, более того, успешно находили «скрытое» в шедеврах мировой литературы, в творчестве Сафо, Франциска Ассизского, Данте, Новалиса, Бодлера, Шопенгауэра, Ницше, Уайльда и многих других, предназначенное именно для них содержание. Применение этого «тайного знания» позволяло творить новое искусство.

Один из важных источников для осмысления «переакцентуации» – выбор того или иного зарубежного автора и круга его произведений для перевода. М. П. Алексеев отметил, что «всякое произведение литературы, переведенное на другой язык, подвергаясь своего рода изоляции от родной почвы и родственных произведений и приобретая “чужое”, несвойственное ему ранее звучание, теряет кое-какие из своих качеств и прежде всего признак *времени* своего создания <...> Вместе с тем, однако, эти переводные произведения получают новые функции, которых они ранее не имели».³⁹

Вполне закономерно, в начале 1890-х гг., когда творческая биография Верлена уже близилась к концу, первые русские переводчики предпочитали стихи из его ранних сборников, видимо, более отвечавшие как их ожиданиям, так и ожиданиям их читателей. Далеко не случайно Брюсов считал возможным дебютировать в литературе переводами из

³⁷ Валерий Брюсов и Петр Струве. Переписка. 1916–1916. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 13.

³⁸ Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и коммент. Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 82.

³⁹ Алексеев М. П. Русская классическая литература и ее мировое значение // Алексеев М. П. Русская литература и ее мировое значение. Л., 1989. С. 350.

Верлена,⁴⁰ а Сологуб подготовленный им сборник «Поль Верлен. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (1908) назвал в Предисловии к нему седьмой книгой своих стихов.

Русские символисты (Брюсов, Сологуб, Анненский, Минский, Эллис, Волошин) не только переводили произведения своих французских предшественников, не только отдавали им дань уважения, выбирая в качестве эпитафий строки из их стихотворений или посвящая им свои стихи (у Брюсова, в частности, есть стихи, посвященные Малларме, Бодлеру, Верхарну и Метерлинку или написанные в их манере), но активно и истинно творчески осваивали их опыт. Особенно плодотворным было творческое восприятие Верлена. Русские поэты использовали характерные для Верлена стилистические приемы — следующие одна за другой назывные конструкции, разного рода повторы и анафоры. Они опирались на опыт французского поэта в своих настойчивых попытках резко обновить и обогатить метрический репертуар русской поэзии. Не без влияния лирики Верлена, в отличие от поэзии предшествующего периода, стихов Надсона или Апухтина, начинают активно осваиваться короткие, гибкие ритмы и размеры. Подобно Верлену русские символисты чаще стали вводить разносложные и разнословные рифмы⁴¹, реже использовать точную рифму и чередование мужской и женской рифмы, начали широко применять аллитерацию и enjambement. В их творчестве находит отражение типичная для Верлена цветовая гамма — серый и черный цвета, которым поэт придавал символическое значение. Воздействие Верлена проявилось и в настроениях (склонность к блеклым тонам, интимность звучания и т. д.). Иногда о позднем Верлене напоминал контраст и одновременно сплав святости и греха, создающие специфически декадентскую атмосферу. Весьма заметным и ярким элементом стихотворного языка русских символистов становятся так называемые обратные сравнения, редкие в русской поэзии XIX в.⁴² Между тем обратные сравнения имеют ключевое значение в поэзии Малларме, на что указывали и русские популяризаторы его творчества, приводя при этом конкретные примеры. Так,

⁴⁰ 2 января 1893 г. Брюсов сделал следующую запись в дневнике: «Между прочим сделаю пробу. Пошлю переводы из Верлена в “Новости иностранной литературы”, “Тени” в “Артист” и “Николая” в “Ребус”» (*Брюсов В. Я. Дневники. 1891–1910. М.: М. и С. Сабашниковы, 1927. С. 10–11*).

⁴¹ *Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 243–248.*

⁴² *Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 17.*

беллетрист, критик и переводчик П. Н. Краснов писал о нем: «Он допускал совершенно своеобразную и произвольную расстановку слов, заставляя читателя мысленно возвращаться к самому началу стихотворения, когда он дочел его до конца. Эта расстановка слов, пропуск некоторых существенных частиц, странные эпитеты, вроде “синее одиночество” (*solitude bleue*), совершенно неожиданные сравнения, причем даже не упоминается, что читатель имеет дело со сравнением, а прямо вместо одного предмета ставятся другие, с которыми он сравнивается (так, вместо того чтобы, например, сказать «солнце», Малларме говорит: «прекрасная головня славы», «золотая буря»), — делает его стихи в конце концов похожими на шарады, и он достигает в сущности обратного результата: вместо сосредоточения внимания на предмете, оно расходуется на разгадывание загадки».⁴³ Несомненно, что опыт не только Верлена, но в какой-то мере и Малларме оказался небесполезным для русских символистов.

Брюсов был искренне убежден, что «подлинное и широкое знакомство с книгами французских поэтов повысит требования, какие у нас предъявляются к созданиям поэзии, расширит кругозор наших писателей, во многом усовершенствует технику нашего стиха».⁴⁴ Исходя из этого убеждения и несмотря на другое свое убеждение – в непереводимости стихотворного произведения,⁴⁵ – Брюсов наиболее активно популяризировал творчество не только Верлена, Малларме, Рембо или А. де Ренье, но и таких поэтов младшего поколения, как Р. Гиль, Ф. Вьеле-Гриффен, С. Мерриль, имя которых и после Брюсова было почти что пустым звуком для русских читателей.⁴⁶ В набросках 90-х годов о символизме Брюсов ратовал за издание «корифеев французского символизма в русском переводе».⁴⁷

Революционные демократы, выбрав для перевода бунтарские стихи Бодлера, сделали его революционным демократом, символисты отдали предпочтение тем, которые

⁴³ Краснов П. Глава декадентов. *Stephane Mallarme. Vers et prose* // Книжки Недели. 1898. Окт. С. 133—134.

⁴⁴ Брюсов В. О французской лирике. К читателям от переводчика // Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. СПб., 1913. Т. 21. С. XI.

⁴⁵ Брюсов В. Фиалки в тигеле // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 105. Согласно А. В. Федорову, подобный взгляд полностью соответствовал общим теоретическим воззрениям русских символистов (*Федоров А. В. Основы общей теории перевода*. М., 1983. С. 67).

⁴⁶ См.: Французские лирики XIX века / Пер. В. Брюсова. СПб., 1909.

⁴⁷ См.: Литературное наследство. М. 1937. Т. 27–28. С. 268.

были истолкованы как сугубо символистские. Бодлер поэтов «Искры» (его переводили Курочкин и Минаев) и Бодлер символистов (свою лепту в его популяризацию внесли Бальмонт, Эллис, Вячеслав Иванов) – непримиримые противники. Разумеется, это противостояние менее заметно в переводах одного и того же стихотворения, и более – в тех случаях, когда предпочтение переводчиками отдавалось разным стихам, более отвечавших эстетическим вкусам каждой группы. Очень точный и предельно просто выраженный ключ к этому спору, в котором равноудаленной от истины была каждая из версий, дает Ефим Григорьевич Эткинд в книге «Семинарий по французской стилистике»: «Трагедия Бодлера в том, что он понимает неодолимость отвратительного ему реального мира».⁴⁸ Между тем переводившие его революционеры и символисты в равной степени, хотя и по-разному, эту неодолимость преодолевали. Это были благодарные ученики, не до конца понимавшие своих учителей, подправлявшие их и открывавшие новые пути.⁴⁹

Гюстав Флобер относится к тем писателям, которые оказали существенное влияние на становление и развитие литературного процесса в России. При этом особый интерес имеет то обстоятельство, что, будучи ярчайшим представителем французской литературы эпохи реализма, он сыграл знаковую роль в России в переходную эпоху, в постепенном «прорастании» модернистских тенденций. Работая над романом «Саламбо» (1862), Флобер предвидел его непростую судьбу в современной ему Франции, да и в целом в современную ему эпоху. Его прогноз оправдался, во Франции роман был принят прохладно, в России был переведен в 1863 г. и 1882 гг., однако также энтузиазма не вызвал. Но уже с 1890-х гг. многие представители русского модернизма увидели во французском писателе учителя и своего предшественника, восторженно о нем писали, переводили и редактировали его произведения (Бунин, Мережковский, Бальмонт, Горький, Минский, Александра Чеботаревская, Волошин, Блок, Вячеслав Иванов, Борис Зайцев, Михаил Кузмин). В частности, в романе «Саламбо» его переводчик

⁴⁸ Эткинд Е. Г. Семинарий по французской стилистике: В 2 ч. Л., 1961. Ч. 2: Поэзия. С. 86.

⁴⁹ Подробнее см.: Багно В. Е. Поэты «Искры»: Шарль Бодлер, Николай Курочкин и другие // Багно В. Е. «Дар особенный»: Художественный перевод в истории русской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 144–156.

Н. М. Минский нашел наиболее актуальные составляющие модернистского произведения: импрессионизм, обилие экзотики, эротики, яркий и образный язык.⁵⁰

Высоко оценивая роль художественного перевода в культуре, Борис Зайцев во время работы над русской версией «Искушения Святого Антония» признавался: «Мучаясь над Флобером, я был убежден, что малейший промах имеет всероссийское значение».⁵¹ Такая, казалось бы, необъяснимо высокая оценка *перевода* выдающимся *писателем* заставляет нас по-новому взглянуть на место перевода в литературном творчестве русских писателей, равно как и на роль художественного перевода в русской литературе.

В середине 1910-х годов, когда символизм теснили новые литературные направления, один из первых русских модернистов, Н. М. Минский, обратился к переводу из Флобера — знакового автора для периода становления модернизма в России.

Определенная логика прослеживается и в обращении русских «неоромантиков» к Кальдерону, поскольку они унаследовали этот пиетет у своих соотечественников, которые в первой трети XIX столетия вслед за немецкими романтиками увидели в Кальдероне не великого испанского писателя эпохи барокко, а своего предшественника, основателя «романтического вкуса» в поэзии.

Список представителей европейского модернизма и их произведений в той или степени «переформатированных» в процессе их бытования в России, достаточно широк. Каждый из них занимал свое место в череде устремлений деятелей русской культуры создать неповторимое «свое» с оглядкой на близкое ему «чужое».

Пытаясь определить своеобразие творческого усвоения творчества Гуго фон Гофмансталь в России, Алексей Жеребин приходит к следующему выводу: «Подобно Д'Аннунцио, Шницлеру и Ведекнду, Гауптману и даже Метерлинку, Гофмансталь, пересекая границу русской культуры, оплачивает счет русского декаданса, который предъявляют ему представители символизма религиозно-философского, мифопоэтического, выдвинувшего требования, народности, общности, возвращения к национальным корням. Перекодированный по коду русского декаданса, Гофмансталь получает в пространстве русского символизма статус “своего”, но в тот момент, когда это

⁵⁰ Подробнее см.: Багно В.Е., Мисникевич Т.В. О, искавший Флобер, ты предчувствовал нас (русские переводы романа Саламбо как индикатор смены культурных эпох) // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2022. Том. 19. Вып. 3. С. 414–426.

⁵¹ Зайцев Б. Флобер в Москве // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.): Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М.: Русская книга, 1999. С. 64.

“свое” уже преодолевается, когда его уже начинают оценивать как нечто, национальной культуре чуждое и неорганичное, подсказанное иностранным влиянием. Русский двойник Гофмансталя утрачивает свое обаяние, едва успев сформироваться, и его выталкивают за дверь, как иностранца, под именем австрийского поэта». ⁵²

Как в Западной Европе, так и в России в последние десятилетия XIX – начале XX вв. споры кипели и вокруг имени Генрика Ибсена. В этой разноголосице русские модернисты старшего поколения (Волынский, Минский, Мережковский) попытались представить его своим предтечей, врагом материализма и гражданственности, замалчивая превозносимые их оппонентами его талант сатирика и реалиста: не лишне вспомнить, что некоторые из пьес Ибсена, в частности, «Враг народа» («Доктор Штокман»), которые в годы, предшествовавшие первой русской революции шли в России в лучших театрах Москвы и Петербурга, были восприняты революционно настроенной молодежью как политическая демонстрация.

Чулков недвусмысленно записывал Ибсена в предшественники своей теории «мистического анархизма». Он, в частности утверждал: «Ибсен вместе со всеми мистиками, для которых открылась правда анархического идеала, зовет к преодолению закона во имя утверждения личности. Для человека нет судьбы помимо его собственной воли. Человек, как эмпирическая личность, должен руководствоваться лишь велениями своего мистического я»; ⁵³ данная оценка философско-эстетических взглядов Ибсена закономерно привела Чулкова к выводу: «Миросозерцание Ибсена с основной идеей об осуществлении царства свободы и красоты, построено всецело на мистических основаниях, – и потому так последовательно раскрываются в творчестве Ибсена его анархические идеи». ⁵⁴

Превознося Кнута Гамсуна, Белый вспоминал и Ибсена, который, с его точки зрения, был окружен в России «восторженный непониманием»: «Ибсен не устарел. Если что устарело, так это современное понимание Ибсена или, вернее, восторженное непонимание — непонимание, скользящее по Ибсену, минуя его. Ибсеновское настроение отчаяние — свинцовых туч, занавесивших горизонт, сменяется у Гамсуна, хотя и

⁵² Жеребин А. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2011. С. 247.

⁵³ Чулков Г. Анархические идеи в драмах Ибсена. СПб.: Шиповник. 1907. С. 47.

⁵⁴ Там же. С. 60.

щемящей, но мягкой грустью, освещается бледнобелым, холодным сиянием – любовью к року. И уже эта грусть – не грусть».⁵⁵

Предметом «тяжбы» между русскими символистами и декадентами стал и Оскар Уайльд.⁵⁶ В 1895 году в журнале «Северный вестник» появилась статья «Оскар Уайльд» А. Л. Волынского. Волынский проанализировал специфику эстетических взглядов английского писателя на примере его эссе «Упадок лжи»: «Оскар Уайльд с первых же страниц заявляет себя убежденным сторонником самого свободного искусства. Все реальное в обычном смысле слова вызывает в нем злую усмешку, а иногда и открытое презрение. <...> Отрицая всякую действительность как силу мертвую, пассивную, Оскар Уайльд противопоставлял ей силу вымысла, силу фантазии, которую он при своей склонности к рискованным эксцентрическим терминам называет ложью».⁵⁷ Однако критик категорически не принял чистого эстетизма Уайльда: «В его дилетантском изображении искусство, оторвавшееся от грубо-догматического реализма, в тоже время теряет свою внутреннюю связь с миром возвышенных идей, с миром метафизической истины. Искусство не должно быть символично, говорить этот болезненно-эксцентричный рыцарь беспредметной эстетики. Искусство не должно быть символичным – это значит, что, отрешившись от обманчивых иллюзий житейского опыта, оно не должно заимствовать своего содержания, своих настроений, своих замыслов из тех духовных глубин, в которых личность неразрывно связана с бесконечным и из которых рождается ее поэтический, творческий экстаз. Искусство не должно быть символичным – это значит, что, выйдя на светлый путь критического идеализма, оно должно превратиться в бесплодную, бесцельную, ничего не значащую игру пустого воображения».⁵⁸ Тем не менее Волынский выступил в защиту находившегося в тюрьме Уайльду, осудив «высоконравственное общество», которое «затоптало и заплевало имя писателя в общественном мнении целого света».⁵⁹

⁵⁵ *Белый Андрей*. Собр. соч.: Том 16: Несобранное. Книга первая. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2020. С.20.

⁵⁶ Подробнее см.: *Павлова Т. В.* Оскар Уайльд в русской культуре (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков. С. 94–96.

⁵⁷ *Волынский А. Л.* Оскар Уайльд // Северный вестник. 1895. № 12. С. 316.

⁵⁸ Там же. С. 316–317.

⁵⁹ См.: Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель. 1892–2000: Лит. прил.: Переводы из Оскара Уайльда / Всерос. гос. б-ка иностр. лит. им. М.И. Рудомино; [Сост. и авт. вступ. ст. Ю.А. Рознатовская]. М: Рудомино, 2000; *Павлова М. М.* Процесс

Теоретики русского символистского театра воспринимали творчество Мориса Метерлинка как предвестие театра будущего, но не как его воплощение. Это отношение к драматургии Метерлинка как к этапу уже проделанного эстетического и духовного пути было связано с неизбежным стремлением к преодолению достигнутого.⁶⁰ Особенно явно, на наш взгляд, это стремление прослеживается в творчестве Блока 1907–1908 годов, в связи с чем его статьи о театре, равно как и драматургия этого периода, заслуживают особенного внимания. «Когда мы произносим имя: Метерлинк, — пишет Блок в 1907 году в статье «О драме» — мы уже не испытываем чувства новизны, многим из нас Метерлинк приелся, для иных — выдохся; но мы знаем, что есть Метерлинк, и самое это имя — уже догмат, один из тех догматов, которых держатся одни, которые разрушают другие».⁶¹ В результате, считает Блок, творчество «автора чуть не самых «декадентских» стихов в мире» перестало ощущаться как живое литературное событие. Поэтому Блок говорит о драматургии Метерлинка как о необходимом, но пройденном этапе литературной и духовной жизни, который уже не отражает истинных ожиданий эпохи.

Период ученичества и усвоение богатства другой культуры нередко перерастал у переводчика в творческое освоение. 12 февраля 1901 г. Волошин писал А. М. Петровой: «Теперь туда – в пространство человеческого мира – учиться, познавать, искать. В Париж я еду не для того, чтобы поступить на такой-то факультет, слушать то-то и то-то — это все подробности, это все между прочим — я еду, чтобы познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все “европейское” и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, “искать истины” в Индию, в Китай. Да, и идти не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности <...> а после того в Россию, окончательно и навсегда».⁶² Вполне закономерно, что сам Волошин воспринимался в начале века как один из непререкаемых авторитетов в области новой французской литературы, введивший в культурный обиход России одно за другим имена новых французских поэтов, художников, мыслителей. Отмечалось, что «главенствующее значение в духовном

Оскара Уайльда и суд над Сашей Пыльниковым (художники как жертвы и жертвы художников) // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов / Сост. М.М. Павлова. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 50–63.

⁶⁰ Подробнее см.: Морис Метерлинк в России Серебряного века / Сост. М. В. Линдстрем., ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Рудомино, 2001.

⁶¹ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 83.

⁶² Волошин М. Из литературного наследия. Вып. 1. СПб., 1991. С. 126.

формировании Волошина возымело романско-средиземноморское культурное начало в сочетании с религиозно-философскими, по большей части теософскими, интересами и тяготениями». ⁶³ Не приходится удивляться, что в ряду этих тяготений одним из самых притягательных для Волошина оказалось имя Поля Клоделя, в ту пору еще не обремененного высокими государственными должностями, пока еще не удостоенного чести быть выбранным во Французскую Академию и, наоборот, вполне воспринимавшегося Волошиным как один из «изгнанников, скитальцев и поэтов». ⁶⁴ Обратившись к переводу пьесы «Отдых Седьмого дня» Клоделя, Волошин, по сути, осуществил перевод не только на язык своего народа, но и на язык своего творчества, язык своей души, язык своей судьбы. ⁶⁵

Творческое переосмысление характерно и для переводов из Теофиля Готье Николая Гумилева. Даже переводя близкого ему по мироощущению и поэтике Теофиля Готье, Гумилев, по удачному выражению Г. К. Косикова, «подменяет “пастели” Готье своей собственной техникой яркой раскраски изображаемых предметов». ⁶⁶ Достаточно одного примера подобного равноправного «соседства» переводящего поэта рядом с поэтом переводимым, из «Предисловия» Готье:

В часы всеобщей смуты мира
Оставил Гете ратный стан
И создал «Западный Диван»,
Оазис, где рокошет лира. ⁶⁷

Переводчик намеренно провоцирует читателя, в первой строфе же первого стихотворения сборника, в какой-то мере поэтического манифеста французского поэта, дразня его оксюмороном «рокошет лира». Для нас же, не забывающих о «заповедях» Гумилева, теоретика стихотворного перевода, значение имеет тот факт, что у Готье в оазисе не «лира рокошет», а «*l'art respire*», т.е. «дышит искусство».

⁶³ Лавров А. В. О поэтическом творчестве Максимилиана Волошина // Волошин М. Избранные стихотворения. М., 1988. С. 7.

⁶⁴ Волошин М. А. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 138.

⁶⁵ Подробнее см.: Багно В. Е. Пьеса Поля Клоделя «Отдых седьмого дня» в переводе М. А. Волошина // Багно В. Е. «Дар особенный»: Художественный перевод в истории русской культуры. С. 268–272.

⁶⁶ См.: Косиков Г. К. Готье и Гумилев // Готье Т. Эмали и камеи. С. 318.

⁶⁷ Готье Т. Эмали и камеи. С. 31.

При максимальном пиетете русских модернистов к Вагнеру, нередко подчеркивалась недосказанность того, что великий композитор завещал грядущим поколениям. Достаточно сказать, что даже Вяч. Иванов, называющий Вагнера «зачинателем» и «предтечей», который «вывел нас из мира разделенного», отмечает, что он «остановился на полпути и не досказал последнего слова».⁶⁸

Из мифов, восходящих к образу литературного героя, наиболее оригинальным и законченным в русском символизме является миф об Альдонсе и Дульсине, восходящий к «Дон Кихоту» Сервантеса. Он пронизывает все творчество (и житнетворчество) одного из крупнейших русских символистов — Федора Сологуба.

Миф о Дульсине — одно из наиболее ярких проявлений сологубовской теории «преображения жизни искусством». Этот миф стал складываться у Сологуба после революции 1905 г. как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в эссе «Демоны поэтов» (1907) и «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (1908), создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах.

Ю. А. Айхенвальд не без оснований отметил биографическую подоплеку обостренного интереса Федора Тетерникова к «Альдонсе»: «В этой своей нерукотворной действительности (она ведь создавалась силой духа, а не рук) Сологуб заметил Альдонсу Лоренцо, трактирную девку, вероятно, битую, как и он сам в молодости. В его собственных произведениях Альдонсе немало досталось впоследствии и пинков, и тычков, и плетей. Особая мифология Альдонсы, начатая именно Сологубом в русской литературе, дорого обошлась бедняжке».⁶⁹

Сологуб построил свой миф о преображении мира красотой, привнося в него актуальные для того времени социальные и гражданские мотивы. В эссе «Демоны поэтов» он дает некоторые пояснения к своему пониманию поэзии Дон Кихота, говорящего жизни вечное нет. По его словам, святое недовольство и жизнью и самим собой, о котором писал Некрасов, «свято, потому что оно есть праведно-лирическое отрицание мира. Оно говорит: Мир не таков, каким он должен быть, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот

⁶⁸ *Иванов В. И.* Собр. соч. По Звездам. Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и Афоризмы. Т. 1: Тексты. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018. С. 145.

⁶⁹ *Айхенвальд Ю.* Дон Кихот на русской почве. Ч. 1. New York, 1982. С. 287.

мир, я творческим подвигом всей, приносимой в жертву, жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульцинея».⁷⁰

В главе «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», включенной в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», Гоголь с проникновением говорит о «гении восприимчивости», которым, с его точки зрения, так силен русский народ и который нашел блестящее воплощение в творчестве Жуковского, умевшего «оправить в лучшую оправу все, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами».⁷¹ Несколько иначе на ту же самую тему принципиального отличия оригинального творческого «освоения» от скромного и благодарного «усвоения» взглянул Лотман, согласно которому переломный момент в диалоге транслирующей и воспринимающей культур наступает тогда, когда последняя «обнаруживает стремление отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована. «На этом этапе складывается представление, что “там” эти идеи реализовались в неистинном — замутненном и искаженном — виде и что именно “здесь”, в лоне воспринимающей их культуры они находятся в своей истинной, “естественной” среде».⁷²

Литературная репутация может претерпевать значительную трансформацию не только на родине писателя, но и в инациональном контексте, где часто происходят неожиданные повороты и изменения. Специфику переформатирования репутации иностранного писателя в России тонко подметил Н. А. Бердяев: «Русские <...> при обсуждении идей легко переходят на личную почву и говорят не столько о ваших идеях, сколько о вас и ваших недостатках».⁷³ Скорее всего, Бердяев имел в виду то, что, переходя на личную почву и на недостатки «предтечи», легче, используя его мысли, вдохновляясь ими, формулировать свои.

При этом речь идет не только о приглушении или усилении авторитета автора, но и о радикальном переосмыслении, беззастенчивом приспособлении его наследия к идеологическим и эстетическим потребностям других культур, при полном игнорировании представлений о нем в национальном обиходе. Любой литератор читает не ту книгу, которая была написана ее автором, а ту, в которой он, обращаясь к чтению,

⁷⁰ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. Т. 10. СПб.: Сирин, 1913. С. 181.

⁷¹ См.: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. VIII. М., 1952. С. 377.

⁷² Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 199.

⁷³ Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 339.

испытывал потребность. «Усвоение» чужих эстетических идей отходит на второй план, уступая место сотворчеству, несмотря на то что сам читатель-писатель может этого и не осознавать. Деятели эпохи модернизма в России опирались на европейских «учителей» для решения новых задач, но при этом исправляли, дополняли и творчески переосмыслили их. Русские модернисты не искали в Европе ни «свое», ни «чужое». Они искали в чужом свое.

**Пример восприятия: русская литература рубежа XIX–XX вв.
в диалоге малоизвестных англоязычных текстов**

Англо-русское литературное общество (The Anglo-Russian Literary Society), чья деятельность была подробно задокументирована им самим в издававшихся на протяжении 27 лет, с 1893 по 1920 г., «Трудах»/«Отчетах» (“Proceedings”)¹, следило за происходящим на русской литературной сцене и в отдельных случаях могло даже похвастаться тем, что имеет в своих рядах писателей, переводчиков, публицистов, исследователей, которые тем или иным образом способствовали знакомству англоязычного читателя с актуальными событиями русской культурной жизни. Между тем переход от эпохи реализма к Серебряному веку, нарождающийся и расцветающий в этот временной период русский модернизм в главном из использовавшихся Обществом в работе жанров – зачитываемом на заседании докладе с последующим обсуждением и публикацией материалов в «Трудах» – в качестве основного сюжета появлялись более чем нечасто². В этой связи особенно любопытен своеобразный диалог выступлений, случившихся уже на излете активной деятельности Общества, которые объединены не только тематикой актуального русского литературного процесса, но и проблематикой – рассмотрения его именно в свете его «современности»; на этом диалоге в таком аспекте мы бы и хотели остановиться подробно.

Первое из обозначенных выше выступлений – прозвучавший 2 октября 1917 г. доклад публициста Зиновия Преева³. Редактор незадолго перед тем освещенной Обществом книги о России наступившего века⁴, Преев рассказывал о воздействии Первой мировой на русских писателей и их творчество, об их откликах на событие войны. Признавая некоторую преждевременность разговора об этом, докладчик тем не менее

¹ Оба варианта перевода названия издания встречаются в современной Обществу русскоязычной прессе 1890-х гг. Подборку публикаций можно найти в архиве Англо-русского литературного общества в Университетском колледже Лондона.

² «Хроника» современной Обществу литературной жизни велась (с конца 1890-х) в разделе “Reviews”, обзорах периодики (в том числе русскоязычной) т.п.

³ *Preev Z.N. The War and the Present-Day Russian Literature // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1917. №80. P. 7–17.*

⁴ [S.n.] [Rev.:] *Twentieth-Century Russia. Edited by Z.N. Preev. (John Bale, etc.) // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1917. №78. P. 81–82.*

сходу констатирует, что за три прошедших года русские авторы не произвели на свет ничего в литературном отношении выдающегося. Причину этого Преев видит не только в понятном отсутствии у современника событий «подлинной исторической перспективы», необходимой для создания широкомасштабных полотен наподобие «Войны и мира» Л.Н. Толстого, но и в том, что «русский роман демонстрирует устойчивый спад (“a steady decline”) в течение последних тридцати лет»⁵. В своей англоязычной речи докладчик использует слово «измельчание» (“izmelchanie”), чтобы назвать доминирующую черту современной ему эпохи в русской литературе, которая не только не имеет сопоставимых с Толстым, Ф.М. Достоевским, И.С. Тургеневым фигур, но даже в качестве основной прозаической формы выбирает вместо романа рассказ или повесть. Корни нынешней ситуации, с точки зрения Преева, лежат не в потере мастерства или дарований (которые он признает за многими – Андреевым, Горьким, Куприным, Муйжелем и др.), а в утрате литературой связи с жизнью и реалиями существования людей – то есть того, чем, по мнению докладчика, была исключительно сильна и на чем основывала свое общественное и духовное влияние литература 1840-х, 1860-70-х гг. Впрочем, доклад завершился на оптимистической ноте, поскольку Преев выразил уверенность в том, что нынешнее состояние упадка – это лишь временное явление (“a temporary phase”), и произошедшие политические изменения, вызывающие его симпатии, непременно благотворно подействуют и на русскую литературу, вернув ее к ее социальной миссии и снова сделав общественной и моральной силой⁶.

Именно вокруг этого тезиса о временности, промежуточности, переходности современного этапа русской литературы так или иначе разворачивалось последовавшее за докладом обсуждение; зафиксированы реплики двух многолетних активных членов Англо-русского литературного общества Фрэнсиса П. Марчанта⁷ и Джона Поллена⁸, а

⁵ Preev Z.N. Op. cit. P. 9.

⁶ Preev Z.N. Op. cit. P. 13–14.

⁷ На страницах издания Общества о Ф.П. Марчанте (Марченте) (Francis Petherick Marchant, 1870-1938), полиглоте, переводчике, литературном обозревателе, человеке широкого круга интересов и деятельности, можно подробнее прочитать, например, в: [S.n.] From “Pitman’s Journal” (“Our Portrait Gallery”, August 7). Mr. Francis Petherick Marchant // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1915. № 73. P. 62–66.

⁸ О жизненном и профессиональном пути Поллена (John Pollen, 1848-1923) можно узнать подробнее в некрологе, написанном Ф.П. Марчантом: *Marchant F.P. John Pollen* // The Slavonic Review. 1923. №5. P. 425–427.

также ответ Преева. Марчант уподобил критико-аналитическим языком описанную докладчиком картину пейзажу, окутанному туманом, который затрудняет различение того, что таится за ним. Он также подчеркнул, что места Тургенева, Толстого и Достоевского не только никем не заняты, но и что сочинения именно этих авторов, принадлежащих к предыдущему поколению, будут нужны для того, чтобы понять причины, приведшие к великому кризису и последующим событиям⁹. Джон Поллен также в своей речи прибег к помощи образа, поддержав им сказанное Преевым и Марчантом: Поллен апеллировал к образу волны, которая достигла своей максимальной высоты в предыдущую литературную эпоху, а теперь происходит откат, приготавливающий появление более мощной волны новой литературы¹⁰.

⁹ *Preev Z.N.* Op. cit. [The Discussion] P. 14.

¹⁰ *Preev Z.N.* Op. cit. [The Discussion] P. 15–16. Содержащаяся в этом образе вполне отчетливая оценка, тем не менее, должна быть дополнена сказанным Полленом о современной литературе в его прозвучавшем через месяц, 6 ноября 1917 г., докладе с емким названием «Прогресс России». Убеждая свою аудиторию в том, что, несмотря на переживаемые Россией драматические времена, она в целом движется «вперед и вверх», Поллен, среди других положительно им оцениваемых тенденций, указывает на «прогресс в литературе», ее «постоянное развитие»: «... нельзя отрицать, что русские поэзия и проза со времен Пушкина прогрессировали. Конечно, в русской литературе, как и во всех остальных, имели место взлеты и падения и периоды реакции, но в целом движение вперед сохранялось. Мне не останется времени рассмотреть соответствующие достоинства таких поэтов и писателей, гений и мощь которых общепризнаны, как Тютчев, Майков, Фет, Полонский, Некрасов, Кольцов, Никитин и Надсон. Однако у меня нет сомнений в том, что Бальмонт, и Брюсов, и Мережковский (в оригинальном тексте фамилия указана с очевидной опечаткой – “Merzeskovsky” – прим. авт.), и его жена Зинаида Гиппиус, Минский, Бунин, Блок, граф Алексей Толстой и Анатолий Кремлев (неожиданное появление имени Кремлева в этом ряду связано с его активным участием в деятельности Общества и публикациями своих сочинений, в том числе поэтических, на его страницах – прим. авт.) являются достойными преемниками на поэтическом и литературном поприще; и что несмотря на ... случающуюся избыточность, экстравагантность и странности, настоящий прогресс в русской литературе сохраняется...

Действительно, понятие «декадент» применялось к некоторым из этих современных русских писателей, а именно к Бальмонту и его школе; но нельзя отрицать, что поэзия Бальмонта отличается оригинальностью, разносторонностью и высокими

Спустя почти два с половиной года, 2 марта 1920 г., Фрэнсис П. Марчант на очередном заседании Англо-русского литературного общества заочно представил доклад «Некоторые из ныне живущих представителей русской литературы»¹¹, в котором вступил в диалог с Преевым и ответил ему, вспомнив его прогноз и надежду на будущее. Несмотря на то что доклад Марчанта в целом носил просветительский характер, по большей части сводился к пересказу содержания произведений выбранных русских писателей и цитированию ранее написанных о них работ, так что докладчик даже вполне небезосновательно признался в конце, что он немного нового сообщил тем, кто сам следит за происходящим в литературе России, именно его диалогическая направленность в сочетании с принципами отбора материала и той широкой концептуальной рамкой общего представления о переживаемом русской литературой этапе, в который встроен разговор об отдельных персоналиях, проблематизирует высказывание Марчанта и делает его по своему интересным и информативным с точки зрения истории рецепции русской литературы рубежа веков в Великобритании.

Героями своего сообщения докладчик выбирает четырех русских писателей – Максима Горького, Леонида Андреева¹², Дмитрия Мережковского и Михаила Арцыбашева, при этом в рассказе о них существенным образом опираясь на ранее написанное об этих авторах Э. Диллоном, Т.Г. Масариком, П.Н. Милюковым и Г. Кэннаном. В одном типологическом ряду с названными выше русскими писателями он упоминает и А.П. Чехова, которого характеризует словами из «Истории русской литературы» А. Брюкнера¹³, что показательно, акцентирующими внимание на состоянии

достоинствами и что он пользуется заслуженной популярностью у высшего и среднего классов в России» // *Pollen J. The Progress of Russia // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1917. №80. P. 23–24.*

¹¹ *Marchant F.P. Some Living Representatives of Russian Literature // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1920. №87. P. 12–26.*

¹² На момент заседания Л. Андреева уже не было в живых, он скончался 12 сентября 1919 г. (см., напр.: *Муратова К.Д. Андреев, Леонид Николаевич // Русские писатели. Ч. 1. М., 1990. С. 32-36*), о чем Марчант сообщает: *Marchant F.P. Op. cit. P. 18.*

¹³ То, что Марчант опирается именно на Брюкнера, возможно, помимо прочего, обусловлено еще и тем, что английскую публику с его «Историей русской литературы» (“*Geschichte der russischen Litteratur*”, 1905) познакомили члены Англо-русского литературного общества Генри Хэвлок и историк Эллис Ховелл Миннз, издав ее перевод в 1908 г. (*Brückner A. A Literary History of Russia. London and Leipsic, 1908*). Появление

ожидания: «В нем [Чехове], говорит профессор Брюкнер, мы видим старую Русь в ожидании нисшествия ангела в купель Силоамскую»¹⁴. И далее, уже от себя, добавляет: «Россия все еще ждет этого чуда»¹⁵. Марчант оговаривает, что те русские авторы, на которых он останавливается, «получили признание до мирового конфликта»¹⁶, т.е. до Первой мировой войны. Все это тем более примечательно, что построение «преамбулы» к характеристикам писателей, как кажется, указывает на стремление докладчика к описанию актуального литературного ландшафта в острой современности переживаемого им момента. Об этом, говорит, например, то, как именно Марчант перебрасывает в своем тексте «мостик» к выступлению Преева: связующим звеном между двумя текстами оказывается у Марчанта тот самый образ тумана над русской литературой, и, развивая его, он в своем докладе высказывает убеждение, что этот туман за прошедшее с тех пор время не только не рассеялся, но, напротив, стал плотнее, и поэтому за ним по-прежнему невозможно различить кого бы то ни было выдающегося¹⁷. Апелляция к докладу Преева о литературном процессе 1914-1917 гг., в свою очередь, предваряется обращением к книге М. Бэринга «Очерк русской литературы» (“An Outline of Russian Literature”, 1914), откуда Марчант заимствует мысль о том, что со смертью Тургенева и Достоевского «великая эпоха русской литературы подошла к концу»¹⁸. Затем, согласно Бэрингу, последовал период стагнации, который продлился до русско-японской войны, а за ней –

этого труда было освещено Обществом, см.: [S.n.] [Rev.:] “A Literary History of Russia”. By A. Brückner. Edited by E.H. Minns. Translated by H. Havelock. (F. Unwin) // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1909. №54. P. 74-75. О Г. Хэвлоке можно несколько подробнее узнать из некролога: [S.n.] Henry Havelock // Proceedings of the Anglo-Russian Literary Society. 1918. №82. P. 82–83.

¹⁴ Op. cit. P. 14. Соответствующее место в переводе Хэвлока: Brückner A. A Literary History of Russia. P. 537. Существует также русский перевод этого труда, вышедший в качестве приложения к журналу «Вестник знания»: Брюкнер А. История русской литературы / Пер. А.Г. Саввинского. Ч. 1, 2. СПб., 1906 (здесь и далее цитаты из работы Брюкнера приводятся по указанному переводу). Процитированное в слегка измененном виде предложение: Брюкнер А. Указ. соч. Ч. 2. С. 176–177.

¹⁵ Marchant F.P. Op. cit. P.14.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Marchant F.P. Op. cit. P. 13.

¹⁸ Marchant F.P. Op. cit. P. 12; Baring M. An Outline of Russian Literature. London, 1914. P. 243.

революционное движение, вызвавшее к жизни политический и литературный хаос, разнообразные отголоски которого до сих пор (1914 г. – год появления «Очерка») продолжают чувствоваться¹⁹. Таким образом, цитируемые Марчантом тексты, посвященные русскому литературному процессу, выстраиваются им в хронологически единую линию, продолжаемую его докладом.

Кроме того, представляется, что можно говорить и о том, что труды Бэринга и Брюкнера здесь также задают общую перспективу восприятия периода рубежа XIX-XX вв., в которую постфактум оказывается вписан и доклад Преева.

Чтобы описать эпоху, последовавшую за смертью Тургенева и Достоевского, Бэринг прибегает к образу почвы и говорит о том, что то, что «почва литературной России» нуждалась в отдыхе, совершенно естественно, учитывая количество и качество созданного на предшествующем этапе²⁰. В процитированном «Заключении» своей работы Бэринг чуть более обстоятельно останавливается на выдающихся авторах «эпохи стагнации» – Чехове, Гаршине, Короленко, Горьком и Мережковском (последний рассматривается как прозаик и эссеист), делает краткие замечание о Куприне и Леониде Андрееве – и отказывается вести свое повествование дальше 1905 г., когда, по его мнению, «началась новая эра», о которой еще слишком рано (из 1914 г.) выносить какое-либо суждение²¹.

Финальная глава более ранней «Истории» Брюкнера «Новеллисты» (“The Writers of Short Stories” в английском переводе Хэвлока), на которую в своем докладе ссылается Марчант, характеризуя Чехова, посвященная русской прозе рубежа XIX-XX вв., открывается метафорой: «Теперь русская литературная почва совершенно истощена»^{22,23}. Здесь Брюкнер говорит о беспрецедентном успехе русского романа XIX вв. и о тех авторах, явлениях, настроениях и проблемах, что последовали после него. Он доводит свое историко-литературное исследование до того же 1905 г. – но тем самым раскрывает его в

¹⁹ *Baring M.* Op. cit. P. 243.

²⁰ *Baring M.* Op. cit. P. 243.

²¹ *Baring M.* Op. cit. P. 249.

²² *Брюкнер А.* Указ. соч. Ч. 2. С. 169; *Brückner A.* Op. cit. P. 525.

²³ Любопытно при этом, что как Бэринг (*Baring M.* Op. cit. P. 241–242.), так и ранее Брюкнер (*Брюкнер А.* Указ. соч. Ч. 2. С. 169; *Brückner A.* Op. cit. P. 522-523) в своих работах касаются и русской поэзии рубежа XIX-XX вв., отмечая как значительное явление, о котором невозможно умолчать, декадентство и декадентов (Брюсова, Сологуба, Бальмонта и др.), однако оба не комментируют творчество этих авторов развернуто.

современность, в настоящий день; таким образом, Брюкнер, в отличие от Бэринга, останавливает рассказ не на моменте, хронологически дистанцированном от момента написания труда, но доводит до точки, когда, так сказать, календарное время повествователя и его историко-литературного повествования совпадают; иначе говоря, оно перестает быть собственно историческим, история литературы размыкается в современность. И в этом финальном пассаже Брюкнер фиксирует, прежде всего, общее настроение, с точки зрения исследователя, охватившее все русское общество, – настроение нетерпеливого ожидания перемен, формированию которого способствовала в том числе и литература²⁴.

Возвращаясь к «диалогу» Преева и Марчанта и отдельно – к докладу последнего, можно, как представляется, предположить, что настоящее русской литературы (1920 г.) ему виделось продолжением той эпохи ожидания и (затем и вместе с тем) неясности, которая наступила после ухода уже осознаваемых в качестве классиков творцов русского романа XIX века²⁵. Сформированный ими горизонт ожидания определил оценки наступившего после них литературного периода, который, несмотря на наличие своих выдающихся авторов, в общем и целом характеризуется апофатически, с точки зрения того, чем он не является, – поэтому он как бы оказывается в положении «между» великим прошлым и чаемым будущим. Более того, до 1920 г. самой влиятельной фигурой литературного поля России Марчанту видится намного переживший своих современников

²⁴ Брюкнер А. Указ. соч. Ч. 2. С. 179–180; *Brückner A. Op. cit.* P. 542–545. Это «свидетельство» о современности, завершающее историко-литературный труд, в английском переводе сопровождается примечанием Миннза от 1908 г., которое паратекстуально помещает его в перспективу истории и тем самым прямо задает и перспективу его читательского восприятия: «Я оставил последний пассаж без изменений, каким он был написан в 1905 г.; здесь не место для обозрения недавних событий в России. В литературе они, по-видимому, произвели полнейшее смятение: смягчение цензуры привело к воцарению вседозволенности, выходящей далеко за пределы той свободы, которой пользуются западные писатели. В этом взрыве элементов, ранее подавленных, невозможно увидеть какую-либо прочную тенденцию – мы должны немного подождать, чтобы смесь перебродила и затем стала прозрачной [“we must wait awhile for the mixture to ferment and then to clear”]; только тогда русская литература даст нам тех, кто наследует ее славным именам. Э.Х.М. 1908» (*Brückner A. Op. cit.* P. 545).

²⁵ Отсюда обращение именно к фигурам Горького, Андреева, Мережковского и Арцыбашева.

Л.Н. Толстой – пусть и ставший из художника проповедником. Об этом говорит тот факт, что Марчант указывает на влияние идей Толстого на общественно-политические потрясения в России не только самого начала XX в., но и даже на те, что произошли уже после его смерти (1910 г.)²⁶. Сложнее всего, однако, оказывается понимать и объяснять незавершенное настоящее и актуальный историко-литературный этап (или то, что понимается в этом качестве) - и поэтому они концептуализируются в рассматриваемых диалогах с помощью метафор – метафор спада и ожидания. Можно также, думается, вышесказанное посчитать обусловленным в том числе и по понятным причинам произошедшим обрывом или по меньшей мере существенным затруднением коммуникации между Россией и Великобританией²⁷, однако, как мы пытались показать, на наш взгляд, только лишь этим вопрос не может быть исчерпан.

²⁶ *Marchant F.P.* Op. cit. P. 12-13.

²⁷ О том, что этот фактор Марчантом осознавался, свидетельствует в том числе и то, что в завершение своего доклада он высказывает надежду на то, что на одном из будущих заседаний русский литератор прочтет лекцию, где даст полный, всесторонний, разъясняющий обзор современной русской литературы периода войны и последующей революции (*Marchant F.P.* Op. cit. P. 26).

**Литература и живопись второй половины XIX века:
проблема коэволюции**

I

К проблеме, которой посвящена настоящая глава, в последнее время обращаются многие ученые, — это описание истоков, причин и следствий того парадигматического сдвига в русской культуре, который пришелся на 1880–1890-е годы. Этот период получил уже утвердившееся название «предсимволизм»,¹ однако, как нам кажется, проблема не сводится к поиску истоков символизма. Вернее говорить о переходе к модернистскому мироощущению — прежде всего в поэзии, но также и в прозе, драматургии, живописи, скульптуре и архитектуре, философии и в гуманитарных науках. Этот переход совпал со различными социальными процессами, включая реформы в общественно-политической жизни и изменение основных устремлений интеллигенции. Если символом веры «шестидесятников» был коллективизм, а крестьянская община (мир) с ее круговой порукой служила идеальной моделью социального устройства для разных концепций — от мирного вхождения в социализм до торжества особой русской «соборности», то в искусстве конца XIX века все более ощущается индивидуализм, надежды возлагаются уже не столько на общественный прогресс, сколько на личностный духовный рост. В новую эпоху позитивизм и материализм уступают место идеализму и богоискательству, чему соответствует смещение центра литературной системы от романа к лирическому стихотворению. Если в искусстве классического реализма доминирует романное или романизированное повествование о социально детерминированных характерах и обстоятельствах, то модернистское искусство одержимо фаустовским стремлением остановить мгновение, выразить неповторимое слияние чувства и мысли, субъекта и объекта. Реалист стремится осмыслить общее через типичное, модернист — прикоснуться к высшим смыслам и тайнам бытия через маргинальное и эфемерное. Реализм исходит из аксиомы цельности, завершенности, полноты и избыточности художественного творения, присутствия в нем всеорганизующего ценностного начала; модернистское мироощущение дает право на существование всему неполному, эксцентричному и случайному. Переходные процессы, которые можно представить как движение от «левого» к «правому» полюсу вышеуказанных оппозиций, описаны до сих пор далеко не полностью, и одной из наименее исследованных областей является изоморфизм

¹ См.: Предсимволизм — лики и отражения / Под ред. Е. А. Тахо-Годи. М., 2020.

трансформаций различных видов искусств. Задача настоящей главы — проанализировать одну из многих общих для литературы и живописи 1880–1890-х годов эволюционных закономерностей, относящуюся к интересующим нас процессам: смену доминанты, когда ориентированная на повествовательные жанры художественная система переориентировалась на родовые качества лирики.²

В традиционном понимании российский литературоцентризм — явление, которое окончательно утверждается во второй половине XIX века (то есть в эпоху реализма) и предполагает по крайней мере два аспекта доминирования.

Во-первых, литература начинает играть важнейшую роль в общественной жизни. Это выражается не только в обращении писателей-реалистов к социальной тематике (первоначально «реализм» вовсе не предполагал установки на детерминацию изображаемых характеров социальными обстоятельствами, а только расширял круг изображаемых явлений за счет «низкой» действительности),³ но и в том, что литература становилась чем-то бóльшим, нежели эстетическим явлением — источником катарсиса, проводником эмоционального воздействия или, тем более, развлечением. Слова «писатель» и «беллетрист» разошлись в значении уже в середине века по принципу «тот, кто учит» и «тот, кто развлекает», и первое из них стало означать учителя жизни, мыслителя, пророка, ролевую модель, нравственный образец и т. д. Литература взяла на себя часть функций философии, социологии, публицистики, историографии и (неортодоксальных) видов религиозного дискурса. Литературная критика — в чем можно увидеть именно российскую специфику — читалась так же охотно, как и сама литература, поскольку критики-публицисты от Чернышевского до Михайловского исходили из того, что объектом анализа и оценки должны служить не столько художественные качества литературных произведений, сколько стоящие за ними социальные процессы и явления.

² Сразу оговоримся, что другие, не менее интересные синхронные процессы в литературе и живописи рубежа веков, такие как появление интереса к стилизации, эксперименты с художественным пространством, утверждение в повествовательных системах примата конкретного воспринимающего сознания, новый интерес к необычному и исключительному, «маньеристскому» и «курьезному», экспансия приема наглядной реализации тропов и многое другое — должны стать предметом дальнейших исследований.

³ См. об этом в нашей статье: *Степанов А. Д.* Переходная эпоха в литературе и термин реализм (1840–1850-е гг.) // Вестник СПбГУ. Язык и литература. Т. 19. Вып. 3. 2022. Сентябрь. С. 497–514, а также в настоящем издании.

Фикциональная природа литературы позволяла ей функционировать в этих вторичных ролях: цензура относилась к ней как к явлению менее серьезному, чем дискурсы, непосредственно обращенные к проблемам власти и общества.

Во-вторых, литературоцентризм культуры в целом проявлялся в том, что начиная с 1840-х годов литература до определенной степени диктовала поэтику и тематику смежных искусств. Наиболее очевидно это явление проявилось в живописи (о чем будет сказано далее), однако возможен взгляд и на эволюцию других — изобразительных и даже неизобразительных — искусств с точки зрения зависимости от литературы. Так, в музыке можно отметить такие явления, как расцвет оперы и балета на литературные сюжеты; «золотой век» русского романа на слова отечественных поэтов; программная музыка сюжетного и повествовательного типа («Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского, симфоническая картина «Садко» Н. А. Римского-Корсакова и мн. др.). Таким образом, можно говорить о некоем коррелятивном развитии смежных искусств — явлении, которое мы предлагаем назвать *коэволюцией*.

Коэволюция — биологический термин, который описывает параллельное и взаимозависимое развитие двух разных видов, занимающих одну экологическую нишу. Между их изменениями возникает корреляция: трансформации в одном виде каким-то образом сказываются на развитии другого. Перенесение этой терминологии на взаимодействие искусств представляет собой, разумеется, метафору, однако может иметь эвристическую ценность, поскольку не предполагает однонаправленного влияния только одного — доминирующего — вида на другой, а оставляет пространство для объяснения множества взаимовлияний.

Степень и продолжительность коэволюции у разных искусств в их соотношении с литературой были разными. Если литературоцентризм в музыке, несомненно, сохранялся и в творчестве многих ведущих композиторов XX века (достаточно вспомнить Д. Д. Шостаковича и С.С. Прокофьева), то в живописи он оказался локальным явлением, чьи границы достаточно точно совпали с периодом реализма (1840–1890-е годы).

Основоположником реалистической живописи в России принято считать П. А. Федотова (1815–1852), чей расцвет приходится на вторую половину 1840-х годов, то есть хронологически совпадает с эпохой «больших дебютов» будущих классиков литературы реализма.⁴ Известно, что Федотов не просто писал жанровые сцены, но всегда имел

⁴ Напомним, что в эту эпоху выходят «Бедные люди» (1846) Ф. М. Достоевского, повести Д. В. Григорovichа «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847), «Кто виноват?»

определенную «программу» картины, которую иногда сам претворял в литературный текст. Хорошим примером может послужить его сепия 1844 года «Болезнь Фидельки» (ГРМ).⁵ Рисунок сопровождался обширной программой, объяснявшей слова и поступки всех действующих лиц: «Утром, во время чая, оказалось, что захворала одна из дюжины собачонок хозяйки. Чай со стола прочь, — его заменила подушка, на которую положили пациентку Фидельку; поставив ей пиявок и забинтовав, хозяйка расправляется со всем домом. С башмаками в руках она грозит горничной, уже встрёпанной, на которую ябедничает нянька (они редко в ладу). Сын поставлен на колени с учебной тетрадкой, он вырезывает лошадок и из мщенья хватает бегущую мимо собачонку, чтобы навязать ей на хвост бумажку, которая уже болтается на нитке во рту его. Дочка, оставив свою куколку, которую она на столе поила чаем, с надранными ушами прибегает под покровительство отца, который сам спасается от содома, не забыв, однако, взять с собою утешение — пунш; в дверях попала ему собачонка, озлобленный, он подшвырнул ее ногой. Домашний казачок, кажется, тоже не обойден “благоволением“ хозяйки. В отворенной двери виден ветеринар, позванный, но изумленный, в нерешимости: входить ли?»⁶

Не ограничиваясь подробной экспликацией происходящего здесь и сейчас, Федотов «размыкает» действие в будущее, предлагая зрителю продолжение истории в сепии «Смерть Фидельки». Таким образом, перед нами явление, принадлежащее в равной мере двум искусствам — живописи и литературе, причем определить «первичность возникновения» текста или картинки не представляется возможным. Однако безусловной остается «первичность рассказывания»: независимо от того, с чего — со слов или образов — начинался у художника творческий процесс, те и другие выражали некую словесно выразимую образно-событийную последовательность, которую оба искусства могут собственными средствами воплотить в нарративе.

Аналогичные «раскрытия» содержания бытовых картин можно найти в творчестве В. Ф. Тимма, А. Е. Ковригина, Р. К. Жуковского и других ранних реалистов-бытописателей; они же выступали в качестве иллюстраторов к сборникам «натуральной

(1846), «Доктор Крупов» (1847) и «Сорока-воровка» (1848), А. И. Герцена, «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848) М. Е. Салтыкова, «Обыкновенная история» (1847) И. А. Гончарова, первые рассказы из «Записок охотника» (с 1847) И. С. Тургенева, и мн. др.

⁵ См.: <https://kapuchin.livejournal.com/622212.html>

⁶ Цит. по: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века / Под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 20–21.

школы» — «Наши, списанные с натуры русскими» (1841); «Физиология Петербурга» (1845) и др.

С другой стороны, этот процесс нарративизации выразительных средств живописи находит очевидную параллель в происходившем в те же годы процессе «прозаизации поэзии», который был впервые описан Ю. Н. Тыняновым. Отталкиваясь от постоянных упреков критиков Некрасову в «прозаичности» его стихов, ученый показал, что это качество было не недостатком, а новаторским прорывом: в условиях господства эпигонства, когда все поэты писали «хорошо» с точки зрения эстетических норм старой поэтики, новым словом в искусстве становилась нарушавшая эти нормы «плохая» поэзия. Через прозаизирующую пародию, через введение прозаической тематики, форм драматического диалога, говорного стиха, диалектизмов и прозаизмов, Некрасов осуществлял реформу стихотворного искусства: «Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее».⁷

Однако творчество Федотова, хотя и было подчинено, в сущности, реалистическим задачам ухода от готовой тематики и системы художественных средств, обращению к «жизни в формах самой жизни», еще во многом зависело от традиций старой, восходящей по крайней мере к «малым голландцам» XVII века жанровой живописи и не имело той социально-критической программы, которую через три года после смерти художника сформулировал Н. Г. Чернышевский: искусство есть 1) воспроизведение действительности, 2) объяснение действительности, 3) приговор над жизнью, 4) учебник жизни.⁸

Эту программу полностью разделяло уже следующее поколение русских живописцев — так называемые передвижники. При всем разнообразии тем, выразительных средств и творческих установок членов «Товарищества передвижных художественных выставок» и близких к ним по духу живописцев, их работы не только имели общее ядро — стремление к воспроизведению, объяснению, оценке и просвещению

⁷ Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 26.

⁸ Каган М. С. Эстетическое учение Чернышевского. М.; Л., 1958. Ср. в «Эстетических отношениях...»: «Воспроизведение жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 92).

«реальной жизни», но и часто обладали рядом специфических «литературных» качеств. Одним из них — в области жанровой живописи — было стремление к изображению коммуникативной ситуации, глядя на которую реципиент оказывался способен в той или иной степени восстановить вербальную составляющую иконического текста.

Уже современники отмечали стремление художников 1860–1870-х годов заставить картину «заговорить». Произведение искусства не должно было представлять собой выхваченную из потока жизни сцену, вне связи с прошлым и будущим. Наоборот, оно было рассчитано не только на узнавание, но и на домысливание зрителем, от которого теперь требовалось не просто проникнуться эмоциями художника, но принять и сформулировать некое вербализуемое послание, а в жанровой живописи — восстановить диалог изображенных лиц и, в идеале, предысторию представленной на картине сцены.

В качестве поясняющего примера обратимся к общеизвестному произведению времен «развитого реализма» — картине И. Е. Репина «Не ждали» (1884–1888). Любой реципиент, как современник художника, так и позднейший зритель, понимает, что на ней изображено возвращение в родную семью политического заключенного, — по всей вероятности, революционера-народника — после неожиданного освобождения. Однако зритель, знающий законы, порядки и быт 1880-х годов, может извлечь из картины гораздо больше информации. Внезапность появления можно объяснить только высочайшим помилованием, которое часто совершалось без прошения арестанта. Но если герой картины помилован, тогда он вряд ли был народовольцем: государственные преступления после 1 марта 1881 года карались исключительно сурово и не подлежали прощению. Скорее всего, перед нами один из тех «сочувствующих», чья вина состояла в крамольных разговорах и хранении запрещенной литературы, или просто «неблагонадежный», отправленный в ссылку административным путем. Далее «информированный зритель» заметит, что семья героя, хотя и придерживается левых демократических взглядов, о чем красноречиво свидетельствует ряд картин на стене,⁹ достаточно обеспечена: они снимают на лето большую дачу, у них есть кухарка и горничная, действие происходит в гостиной с роялем, мальчик, судя по мундиру, учится в гимназии; на стене фотографии родственников — хорошо одетых дам и господина в мундире. Однако есть странность: этому уровню благосостояния никак не соответствует облик входящего. На это обращали внимание современники: так, А. С. Суворин заметил, что внешний вид входящего «совсем

⁹ Портреты Шевченко и Некрасова, обрамляющие гравюру с картины Карла Штейбена «Христос на Голгофе» (1841) и как антитеза — расположенная на смежной стене справа фотография убитого Александра II работы С. Л. Левицкого.

не гармонирует с его семьей и вместе с тем ослабляет впечатление, производимое на зрителя картиною».¹⁰ Действительно, он одет, как бродяга, хотя высылать деньги ссыльным в ту пору не воспрещалось. Это противоречие можно снять предположением, что он вернулся не из ссылки, а из исправительного арестантского отделения гражданского ведомства — особой тюрьмы для приговоренных на небольшие сроки, от года до четырех лет. В отличие от ссыльных, такие арестанты не располагали собственными деньгами, содержались в тюремной одежде, а при выходе получали какие-нибудь лохмотья. Помилованный герой Репина, по всей видимости, решил не просить родственников о переводе денег по телеграфу и добирался домой самостоятельно — это может свидетельствовать о том, что тюрьма находилась не в отдаленных губерниях, а недалеко от дома.

Такова вероятная предыстория происходящего. Не менее ясно дальнейшее. Реакция на неожиданное появление со стороны матери, жены и детей прописана так ясно, что зрителю не составляет труда восстановить сцену, которая последует за изображенным моментом: должен произойти обмен эмоциональными репликами между героем и каждым из родных; детям, которые, возможно, не помнят отца, предстоит познакомиться с ним; начнутся расспросы об обстоятельствах помилования; герой расскажет о том, как добирался домой; прислуга получит распоряжения найти другую одежду, приготовить обед, комнату и т. д. Мы видим, что картина перерастает в «сценку» — один из самых распространенных жанров русской прозы 1870–1880-х годов, который, как показал А. П. Чудаков, восходил к характерным для раннего реализма в литературе и живописи «сценам».¹¹ Как мы уже писали выше, в начальный период развития этого направления было принято сопровождать картины и рисунки «программами», подробно объяснявшими происходящее.¹² В поздний период сам принцип нарративности сохранился, но

¹⁰ Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. М., 1982. С. 228–229.

¹¹ Поэтика этого жанра подробно исследована в работе: Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365–396.

¹² Ср., например, подробную подпись П. А. Федотова к его сепии «Болезнь Фидельки» (1844), приведенную в издании: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века. С. 20–21. Аналогичные «раскрытия» содержания бытовых картин можно найти в творчестве В. Ф. Тимма, А. Е. Ковригина, Р. К. Жуковского и других ранних реалистов-бытописателей; они же выступали в качестве

художники стали в большей мере рассчитывать на соучастие зрителей-единомышленников. То же можно сказать и о литературе: в частности, характерная для авторов сценки 1880-х годов недосказанность, как известно, сильно повлияла на развитие поэтики Чехова, а вслед за ним — на целую группу писателей, которых называли «спутниками Чехова». Таким образом, литература и изобразительное искусство шли рука об руку, решая одни и те же задачи и разделяя «общую реалистическую эстетику, основанную на сотрудничестве близкородственных искусств, корни которой уходят в аксиому Горация “ut pictura poesis”».¹³

Возвращаясь к Репину, надо сказать, что если выраженное в «сценке» настоящее достаточно прозрачно, то дальнейшая судьба героя (устройство на службу, встречи с прежними товарищами или отказ от всякой оппозиционной деятельности) не столь ясна, однако ее домысливание зрителем не исключается.¹⁴ Разумеется, эффект нарративности создается не только содержательными, но и формальными живописными средствами.¹⁵

Итак, «читая» картину, мы убеждаемся, что визуальный образ, подобно литературному тексту, содержит в себе и прошлое (предысторию героя) и ближайшее будущее (сцену встречи) и, до определенной степени, будущее отдаленное. Данный момент (мгновение) размыкается в обе стороны, и такое размыкание принципиально

иллюстраторов к сборникам «натуральной школы» — «Наши, списанные с натуры русскими» (1841); «Физиология Петербурга» (1845) и др.

¹³ Brunson M. *Realisms. Literature and Painting. 1840–1890*. DeKalb, 2016. P. 28.

¹⁴ Надо заметить, что предложенная выше трактовка — не единственно возможная. Ср. множество интерпретаций картины, приводимых В. В. Стасовым в полемической статье, направленной против «принижающих» Репина рецензий реакционеров: *Стасов В. В. Наши художественные дела // Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи*. М., 1968. С. 184–188.

¹⁵ Искусствоведы обычно подчеркивают в композиции картины стремление автора к преодолению условностей — «естественности» и «кажущейся случайности живой действительности» (*Федоров-Давыдов А. А. Илья Ефимович Репин*. М., 1989. С. 70). Ср. также: «В дополнение к политическому „нарративу“ эта картина демонстрирует все черты реалистической школы: она показывает совершенный баланс линии и цвета и, полностью используя возможности перспективы, достигает иллюзии трехмерности» (*Debreczeny P. Chekhov's Use of Impressionism in "The House with the Mansard"* // *Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing* / Ed. by R. Anderson, P. Debreczeny. Gainesville, 1994. P. 102–103).

важно для адекватного восприятия художественного произведения, поскольку создает предпосылки для соавторства со стороны зрителя в построении нарратива.¹⁶

Так проявляется русский литературоцентризм.

Передвижные художественные выставки, стремившиеся познакомить как можно большее число зрителей по всей стране с подобными картинами-нарративами оказываются, с этой точки зрения, аналогом тиражирования литературных произведений, проникавших благодаря «толстым» журналам в самые отдаленные уголки России.¹⁷

Нарративизация живописи, разумеется, осознавалась современниками. Более того, сами передвижники воспринимали ее как императив: по свидетельству критика и художника Н. С. Досекина, на выставки Товарищества передвижных художественных выставок в начале 1890-х годов принимались исключительно произведения, «закрывающие в себе если не полное осуществление, то хотя бы явную попытку передать рассказ», что было зафиксировано в специальных «Условиях для приема картин экспонентов».¹⁸ С другой стороны, литературная природа открывалась острабяющему взгляду художника, близкого к модернизму. Так, А. Н. Бенуа называл реализм временем, «когда казалось совершенно необходимым в картинах или что-нибудь рассказать, или что-либо прочесть назидательное».¹⁹ А Р. М. Рильке пытался дать этому явлению культурно-психологическое объяснение: «Русскому человеку не хватает бесстрастия, чтобы взглянуть на лицо с живописной точки зрения, то есть спокойно и незаинтересованно, как на предмет, не принимая в нем человеческого участия; от созерцания он незаметно

¹⁶ В определенном смысле можно сказать, что русский реализм доводит до предела ту установку, которую давал живописцу Лессинг: выбирать один момент, но «наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие, и последующие моменты» (*Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 188*).

¹⁷ Ср.: «Традиционные каналы распространения книги (книжная торговля и библиотеки) в условиях рассредоточенности читателей по громадным пространствам страны оказывались неэффективными. Гораздо лучше, как выяснилось, с доставкой печатных изданий в отдаленные места справлялась почта — достаточно четко работающее учреждение не частного, а государственного характера. Таким образом, одна задача, которую решал журнал, — осуществление связи литераторов и читателей» (*Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 39*).

¹⁸ *Досекин Н. В. О рассказе в живописи // Артист. 1894. № 36. С. 103.*

¹⁹ *Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 234.*

переходит к состраданию, любви или готовности помочь, то есть от образного содержания к сюжетному. Не случайно русские художники в течение долгого времени писали „сюжеты“».²⁰ Гуманизм русской культуры как возможная причина нарративизации живописи — всего лишь одно из многих объяснений данного феномена. Можно привести и другие примеры того, как ценности снискавшего к концу XIX века мировое признание русского идеологического романа «проецировались» реципиентами на живопись. Однако литературоцентризм, который принято оценивать исключительно положительно, имел и негативные стороны, если взглянуть на то же явление в перспективе развития эстетики «от реализма к модернизму».

Именно нарративность препятствовала распространению в России первого веяния будущего модернистского искусства — импрессионизма в живописи, хотя, как отмечал М. Ю. Герман, «именно импрессионизм поколебал в России литературоцентрическую традицию, впервые выдвинув на первый план само художество».²¹

В работах импрессионистов социальный контекст, предыстория, ближайшее и отдаленное будущее, а также концепция зрителя как единомышленника художника в социально-политических вопросах, как правило, оказываются второстепенными или вовсе не важны. Несущественными оказываются даже место и время написания картины. То, что на полотне Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце», давшей название всему художественному течению (импрессионизм от “L’Impression”), солнце восходит именно в порту Гавра, не обозначено в названии: сходное сочетание красок художник мог бы запечатлеть в порту Марселя или Тулона. То же касается времени: картина могла быть создана раньше или позже 1872 года: разумеется, для этого должны были созреть условия «внутри» самого искусства, но вряд ли на факт ее написания могли повлиять даже самые серьезные социальные обстоятельства — например, только что закончившаяся франко-прусская война. Цветовое пятно и его воздействие зависит только от внесоциальных факторов — от окраски природных объектов и артефактов, от человеческого зрения с его

²⁰ Рильке Р. М. Ворпсведе / Ред. И. Д. Рожанский; сост. Е. В. Головин. М., 1971. С. 387.

²¹ Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. СПб., 2019. С. 286. Снова надо оговориться, что смена реализма импрессионизмом — не единственное направление трансформации искусств даже в живописи, не говоря о литературе, но в данной статье мы в силу недостатка места ограничиваемся рассмотрением только одной эволюционной линии.

ограниченным диапазоном восприятия и от способности художника усилить, расширить и обновить эти свойства.

Переход от «нарратива» к «цветовому пятну» долго не удавался русским художникам. Однако они к этому и не стремились. Познакомившись с новой парижской модой, отечественные реалисты могли написать этюд или даже большую картину в импрессионистском духе, но глубокой заинтересованности обычно не испытывали, — это можно сказать о многих живописцах, включая Репина и Левитана. По полотнам, написанным ради эксперимента, очень хорошо видны особенности «русского подхода» к задачам искусства. Весьма показательна в этом отношении, например, картина Репина «Парижское кафе» (1875), которую считают первой пробой импрессионистических приемов в отечественной живописи. Легко увидеть, что по-настоящему «импрессионистичным» в ней получился только фон, но не тщательно выписанные центральные фигуры, в характеристиках и расположении которых, несомненно, сохраняется российская «социальная нарративность». Сам Репин охотно признавал несовместимость своего понимания целей искусства с импрессионизмом: «Наша задача — содержание, — писал он. — Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна...»²²

Между тем «изящные пятна» импрессионизма означали не только отказ от повествовательности, но и переосмысление фундаментальных установок в понимании целей и задач искусства. Вместо ценностей реалистического романа — «типичности», «цельности», «завершенности», полноты и избыточности текста, каждой деталью ясно выражающего общественную позицию автора и/или объявляющего «приговор действительности», — утверждались те ценности, которые ранее характеризовали

²² Переписка И. Н. Крамского: В 2 т. Т. 2: Переписка с художниками. М., 1954. С. 303. Нетрудно показать, что с очень похожими декларациями, в которых «орудие» формы подчинялось содержанию, выступали многие русские писатели-реалисты. М. Брансон полагает, что хотя картины Репина представляют собой «неотразимые “рассказы”, они также призывают зрителя преодолевать хрупкие нарративные структуры, проникая в них, двигаясь вокруг них, пробираясь сквозь них, и тем самым добиваться ощущения тактильного вневременного присутствия живописного материала» (*Brunson M. Realisms. Literature and Painting. 1840–1890. P. 133*). Однако в своих анализах репинских картин исследовательница воссоздает полноценные нарративы. Ср., например, анализ картины «Иван Грозный и сын его Иван» как «реконструкции преступления» (*Ibidem. P. 148*).

лирическое стихотворение: суггестивность и способность передать зрителю мгновенное чувство, по самой своей природе не являющееся ни типичным, ни цельным, ни законченным, ни социальным, ни оценочным.

До определенного момента критики отводили предмодернистским явлениям нишу в тех областях искусства, где отсутствие реалистических черт могло быть чем-то оправдано: например, причисляли подобные картины к этюдам, то есть к подготовительным, не имеющим самостоятельной ценности фрагментам, которые, впрочем, признавались полезными для развития живописной техники. Об этом писал М. Ю. Герман: «В России стал появляться “этюдизм”, правда в русском искусстве он остался явлением несколько маргинальным в силу именно своей формальности, удаленности от идейных споров (“импрессионистические” картины в первую очередь Коровина, в какой-то мере Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались преимущественно как милые натурные этюды)».²³ Тем временем каждый из этих художников эволюционировал, и их эволюцию от литературоцентричного «нарративизма» к чистому цветовому и световому «пятну» можно легко проследить. Например, на программных полотнах Коровина («Ранняя весна», 1870-е; «На балконе. Испанки Леонора и Ампара», 1888–1889; «Бумажные фонари», 1896; «Венеция. Мост Риальто», 1908) заметен переход от «саврасовского» социального послания в первой картине — к нарративизированной сцене, побуждающей зрителя угадать, о чем переговариваются испанки и за кем они подсматривают на улице, — к картине, на которой переключки и контрасты ярких пятен важнее ответа на вопрос: кто эта девушка и где она раздобыла такие чудесные китайские фонари? — и наконец, к чистому «цветовому пятну» с высветленной палитрой, работой на пленэре, случайным ракурсом, композиционным произволом, неполной рамкой, принципиальной незавершенностью и другими приметами импрессионизма.

В литературе подобной эволюции соответствовал если не полный отказ от сюжетности, то изменение отношения к предмету изображения, в качестве которого многие писатели рубежа веков стали рассматривать не «историю», а «настроение».²⁴ Из писателей эту смену творческих импульсов лучше всех выразил Бунин: «Жизнь — это вот когда какая-то муть за Арбатом, вечереет, галки уже по крестам расселись, шуба тяжелая,

²³ Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. С. 286.

²⁴ Понятие «настроение» получило распространение в критике во многом благодаря успеху чеховских пьес — как необходимое средство объяснения разрывов в их нарративной структуре.

калоши... Да что! Вот так бы и написать».²⁵ Разумеется, признание эстетической самозначимости «настроения» происходило медленно и с большим трудом. На рубеже веков само это слово вызывало неприятие у критиков-традиционалистов и выступало в качестве синонима «безыдейности», «случайности» и даже «эгоизма». Вот типичное для того времени суждение критика-народника в статье с характерным подзаголовком «Процесс оскудения литературы и причины его»: «...шутка ли, г. Чехова ставят выше Толстого на том основании, что Толстой, мол, дает вам идеи, а Чехов — настроение; вот, дескать, так художник! Ибо, по мнению наших с вами, читатель, современников, высшее искусство должно быть свободно от постоа идеи, т. е. того, что соединяет людей, а должно целиком растворяться в настроениях, т. е. в том, что капризнее, мимолетнее, индивидуальнее и потому само по себе разъединяет людей».²⁶

Понятие «настроение» получило распространение и признание только в середине 1900-х годов в основном благодаря успеху чеховских пьес в постановке МХТ, как необходимое средство объяснения разрывов в их драматической и нарративной структуре. Одновременно шел другой процесс переосмысления тех же текстов: суждения о чеховском «импрессионизме» превращались из средства стигматизации автора в похвалу «жизненной правде».

По мере того как новые художники завоевывали признание, цельность, законченность и аксиологическая ясность переставали считаться обязательными условиями художественности. Постепенно становилась маргинальной и нарративность. Более того, в новую эпоху она стала восприниматься как нечто антихудожественное; не случайно А. Н. Бенуа презрительно именовал литературоцентризм передвижников «литературщиной» и даже «анекдотизмом», а о Репине писал, что «литературная сторона его картин и даже портретов неприятно колет глаза, а в иных случаях представляется прямо невыносимой» и полагал, что картина «Не ждали» — это «ходульная мелодрама», ее слабое место — «подстроенность фабулы, гримасы актеров, грубость повествования».²⁷ Однако надо оговориться, что такая позиция оставалась остро-полемической и

²⁵ Кузнецова Г. Грасский дневник // Знамя. 1990. № 4. С. 178.

²⁶ Подарский В. Г. (Русанов Н. С.) Наша текущая жизнь // Русское богатство. 1902. № 1. 2 отд. С. 154.

²⁷ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. С. 286, 267, 272.

противоречивой.²⁸ Как теоретики деятели «Мира искусства» подчас осмысляли задачи искусства в реалистических терминах, а как практики были далеко не всегда готовы полностью отказаться от нарративности.²⁹ Критика раздражала «пошловатые рассказы» Владимира Маковского или «пустячные рассказы» Перова; «...у Савицкого, — писал Бенуа, — как и у всех прочих <передвижников> мало настоящей, простой действительности, и у него все это скорее сцены, сгруппированные ловким и опытным режиссером из хорошо знающих роль актеров». Но при этом Бенуа не возражал против «славных, простых снимков с действительности» и, более того, видел в эволюции передвижничества прогресс, движение прочь от «сюжетности» навстречу «попросту действительности».³⁰ В литературе такое движение, как известно, прочно связано с лишенными традиционной сюжетности «снимками с действительности» в прозе и драме позднего Чехова.³¹

В нашу задачу не входит полный обзор всех дальнейших случаев исчезновения и возрождения «нарративизма» в искусстве XX века. В рамках данной статьи можно только предельно кратко наметить основные вехи этого процесса.

Литературоцентрическая живопись не исчезла в эпоху авангарда, но отношения слова и образа в это время претерпели радикальную трансформацию. Во-первых, литературным ориентиром для живописцев стала теперь служить не нарративная проза, а лирическая поэзия. Во-вторых, символистскую и постсимволистскую поэзию, при всем ее эстетическом разнообразии, объединяло доминирование непрямого высказывания. Если нарративная живопись передвижников, как мы видели, была подобна почти лишенному метафоры реалистическому рассказу, то картины Д. Бурлюка, М. Ларионова или Н. Гончаровой 1910-х годов уместнее сопоставлять с построенными на реализованных тропах (в основном, метафорах и гиперболах) стихах поэтов-футуристов. А в наиболее радикальных абстракционистских течениях (беспредметное искусство, супрематизм)

²⁸ Полемике поздних передвижников и ранних модернистов посвящены многие страницы книги Молли Брансон, в частности, глава «Парагон реализма» (см.: *Brunson M. Realisms. Literature and Painting. 1840–1890.* P. 20–25).

²⁹ В качестве контраргумента можно привести известную «Версальскую серию» Бенуа и его многочисленные иллюстрации к повествовательным литературным текстам.

³⁰ *Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке.* С. 265, 241, 280, 253, 282.

³¹ См. об этом, например: *Соболевская Н. Н. Чехов и импрессионизм.* (К проблеме творческих контактов) // *Творчество писателя и литературный процесс.* Иваново, 1979. С. 78.

живопись уподоблялась поэтической «зауми», то есть набору форм, выразивших индивидуально-личный набор ассоциаций художника и предоставлявших реципиенту возможность выразить свои, отличные от автора, ассоциации.³²

Существование «реализма после реализма» — социальной фигуративной живописи в эпоху модернизма — несомненно, во многом сходно с судьбой литературы «младших реалистов» (круг журнала «Жизнь» и издательства «Знание») в годы расцвета символизма и авангарда. В полном соответствии с теорией *литературной* эволюции Ю. Н. Тынянова реалистическая живопись уходила на периферию, превращаясь в «младшую линию», жаждущую реванша за утерянное господство.³³ Возвращение к нарративности и к обязательному изображению коммуникативного акта, как известно, произошло в искусстве социалистического реализма. В литературе этому соответствовало требование включения «элементов критического реализма», то есть создания иллюзии реальности повествовательными средствами романа XIX века³⁴. О соотношении живописи и литературы в эпоху постмодерна говорить трудно, так как сама живопись — и фигуративная, и абстрактная — в этот период постепенно вытеснялась на периферию «современного искусства». Однако эти вопросы требуют дополнительного изучения.

Возвращаясь к процессам конца XIX века, можно сделать предварительный вывод о том, что корреляция движения от реализма к модернизму в литературе и искусстве поддается осмыслению в эволюционных терминах как смещение ценностного центра

³² При этом переход к абстракционизму мог проходить под разными лозунгами — и подлинного, свободного от диктата внешнего мира, реализма, и обращения к подлинной сути живописи (см.: *Brunson M. Realisms. Literature and Painting. 1840–1890. P. 200*).

³³ Сказанное не означает, что поздний реализм в живописи и литературе уступал в популярности символистам или авангардистам, — ситуация, как известно, была прямо противоположной. Мы говорим только об *эволюционном* значении этих направлений в тыняновском смысле.

³⁴ Ср., например, замечание Н. В. Злыдневой о том, что композиция картины Ф. П. Решетникова «Опять двойка» (1952) «почти полностью повторяет известное полотно И. Репина “Не ждали” (1888)» (*Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицированной вербальности (случай позднего авангарда) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009. С. 222*). Независимо от того, верно это суждение или нет, нет сомнений, что наш анализ «нарративизации» живописи применим к полотну Решетникова, равно как и к большинству жанровых картин эпохи «культуры два» — позднего сталинизма.

художественной системы от реалистического повествования к лирике, от социальной детерминации — к развитию индивидуальной чувствительности, от критериев полноты, завершенности и избыточности — к неотобранности и незавершенности как приметам «живой жизни».

II

В этой части главы мы обратимся к более подробному анализу соотношения чеховского творчества как с «сюжетной» живописью его времени, так и к «импрессионистическим» выходом писателя за пределы традиционно понимаемых целей и задач литературы.

Отход Чехова от принципов классического русского реализма был, как известно, очень рано подмечен русской критикой. Уже в откликах на чеховские сборники конца 1880-х годов наметилась критическая тенденция: признавая талант, указывать в то же время на три основных недостатка молодого автора (а вместе с ним и нового поколения беллетристов): неверие в идеалы «отцов»-шестидесятников, неразличение второстепенных подробностей и существенных деталей, отстраненность от изображаемого мира.³⁵ Другими словами, те особенности чеховского письма, которые в XX веке были осознаны как модернистские и новаторские, современники воспринимали как отход от заветов Чернышевского и «реальной критики», как позицию равнодушного и незаинтересованного «свидетеля», а не «судии». С исторической дистанции эти упреки кажутся преувеличением: сегодня Чехов воспринимается как классик именно XIX века, и потому «реалистическая» тематика его произведений выходит на первый план. Действительно, в лишенных каких бы то ни было народнических иллюзий повестях о крестьянстве Чехов одним из первых изобразил одичание («Мужики») и расслоение («В овраге») деревни, отсутствие общего языка у народа и образованных классов («Новая дача»); темами его повестей и рассказов служили архаичность и непрочность сословных перегородок («В усадьбе», «Моя жизнь»), появление новых хозяев жизни — крупных

³⁵ Раньше и яснее других на эти недостатки было указано в статье: *Михайловский Н. К. Письма о разных разностях // Русские ведомости. 1890. 18 апр. № 104. С. 2–3.* Впоследствии эта статья переиздавалась под названием «Об отцах и детях и о г-не Чехове». В дальнейшем сходные мысли высказывали П. П. Перцов, М. А. Протопопов, Е. А. Ляцкий и др. См. подробнее: *Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология. СПб., 2002. С. 976–1007.*

капиталистов («Три года», «Бабы царство», «Случай из практики»), окончательное разорение помещного дворянства («У знакомых», «Вишневый сад»), тяжелое положение сельской интеллигенции («Кошмар», «На подводе»), атмосфера страха в условиях полицейского государства («Человек в футляре»), социальные причины несчастливого и/или неравного брака («Учитель словесности», «Анна на шее») и т. д. Однако в то же время мнение современников о том, что эти и другие темы трактовались Чеховым не так, как это было принято у предшествующего поколения писателей-реалистов, представляется вполне обоснованным. Этот вопрос — что же в произведениях Чехова оставалось несомненно «реалистичным», а что выходило за горизонт ожидания современников — на сегодняшний день до конца не решен.

Вероятно, вопрос о степени «реалистичности» и «модернистичности» чеховского творчества можно прояснить, обратившись к параллелям между литературой и живописью. Такой подход представляет интерес по трем причинам. Во-первых, в силу специфики изобразительных искусств живопись лишена возможности непосредственной авторской оценки действительности, вербального выражения идей и в большей мере, чем литература, включает те подробности изображаемого мира, которые реципиент мог счесть «несущественными». Иначе говоря, те черты, которые подчеркивала у Чехова критика, являются родовыми свойствами смежного искусства. Во-вторых, развитие живописи в 1880–1890-е годы претерпевало более резкие изменения, чем литература, что объяснялось непосредственным влиянием зародившегося в начале 1870-х годов во Франции импрессионизма. Как известно, тезис об импрессионизме Чехова впоследствии стал одним из самых важных и самых спорных в интерпретации творчества писателя.³⁶ В-третьих, такое исследование тем более актуально, что по сравнению с интертекстуальными анализами интермедиальных штудий чеховских произведений остается пока немного.

Настоящая работа ставит своей *задачей* выявить некоторые параллели отдельных мотивов и эпизодов прозы Чехова и произведений современной писателю живописи и продемонстрировать, что их сходства и различия в значительной степени зависимы от

³⁶ См., например: *Debreczeny P. Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard» // Russian Narrative & Visual Art: Varieties of Seeing / Ed. by R. Anderson, P. Debreczeny. Gainesville, 1994. P. 101–123; Генри П. Импрессионизм в русской прозе (В. М. Гаршин и А. П. Чехов) // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1994. № 2. С. 17–27; Кулиева Р. Г. Реализм А. П. Чехова и проблема импрессионизма. Баку, 1988; Нильссон Н. О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла / Под ред. В. Шмида и В. М. Марковича. СПб., 1993. С. 220–235, и мн. др.*

общего вектора трансформации искусств в конце XIX века. В силу ограниченности объема в данном разделе главы мы рассмотрим прежде всего параллели между чеховской прозой и реалистическим творчеством передвижников и лишь в конце покажем возможные сонаправленные векторы развития поздней чеховской прозы и русского (пред)импрессионизма.

Для решения поставленной задачи нужно высказать несколько предварительных замечаний теоретического характера. Как известно, самой традиционной формой филологической работы является поиск источников художественных текстов. От так называемого интертекстуального анализа эта деятельность должна, по идее, отличаться прочной доказательностью. Если у нас есть надежное, документально подтвержденное свидетельство о знакомстве автора с определенным претекстом, о его интересе к этому претексту и если к тому же этот интерес проявился незадолго до создания анализируемого текста, то можно с уверенностью говорить о прямой генетической связи текста и претекста. Однако такие случаи в истории литературы достаточно редки. Гораздо более частотным оказывается некоторое сходство текста и возможного источника при отсутствии документальных подтверждений их связи. В этом случае границы между вероятным, маловероятным и невероятным влиянием оказываются размыты, и для исследователя открывается соблазнительная возможность для свободного творческого вчитывания одного текста в другой. На наш взгляд, проблема современного литературоведения состоит в том, что подобное вторичное творчество — поиск необязательных ассоциаций — превратилось в массовое производство (ср. набоковедение или мандельштамоведение, где уже давно почти все новые находки оправдываются тем, что «автор мог быть знаком с ...» или «возможно, это перекликается с ...»). Исследовательская работа перестала удовлетворять любым критериям верификации, а воображаемые книжные полки «того, что мог знать писатель», удлинились до бесконечности. Такая интертекстуальность без границ дискредитирует научность и превращает литературоведение в соревнование в начитанности, наблюдательности и остроумии.

Попытки предложить разумные рамки для этой деятельности предпринимались нами в серии статей.³⁷ Мы исходили из того, что «интертекстуальность» представляет

³⁷ Степанов А. Д. 1) «Спящая красавица» сегодня: к вопросу о границах интертекстуального и мифологического подходов // *Die Welt der Slaven*. 2017. Bd. 62. № 2. S. 304–318; 2) Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // *Интертекстуальный анализ: принципы и границы* / Под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. СПб., 2017. С. 11–25; 3)

собой не дихотомию (есть связь / нет связи), а градацию: от необходимой для понимания текста, сознательно внедренной автором скрытой цитаты-ключа — через множество переходных стадий — к совершенно необязательной ассоциации исследователя.

При определении степени важности возможного претекста мы исходим из следующих соображений. Для того чтобы возникла некая существенная в семантическом отношении связь между двумя сюжетными произведениями, нужно, чтобы их фабулы (или, по крайней мере, отдельные эпизоды) поддавались «совместному пересказу» — сводились к некоему полному предложению, в котором обязательно есть подлежащее, сказуемое и дополнение (логические субъект, предикат и объект), а желательно и другие второстепенные члены. Чем больше можно внести в это предложение общих дополнений, определений и обстоятельств, тем убедительнее будет искомая связь; чем меньше окажется совпадающих элементов (вплоть до совпадения только одного из главных компонентов — субъекта или предиката), тем поверхностнее и отдаленнее сходство. Если в «совместном пересказе» можно привести несколько хронологически и/или логически сопоставленных предложений, образующих связный текст, то значимость интертекстуальной связи резко повышается. Наиболее сложным моментом, отграничивающим «вчитывание» от «значимой интертекстуальной связи», оказывается так называемый нажим на текст: случай, когда, для того чтобы втиснуть материал в общую рамку, исследователь перефразирует фабулу одного из текстов, используя тропы и/или описывая актанты и действия перифразами-загадками по принципу «затемнения содержания».³⁸

Чехов и Баранцевич: к вопросу о критериях интертекста // Русская литература. 2019. № 2. С. 97–103.

³⁸ Подход, который мы попытаемся развить, был намечен И. П. Смирновым в некоторых замечаниях книги «Порождение интертекста». Так, ученый доказывает отсутствие связи между стихотворениями Пастернака и Каролины Павловой о Венеции, поскольку сюжетика стихотворения Павловой сводится к пропозиции «город — пленная царица, забывающая в водной стихии о плене», а у Пастернака Венеция предстает «горожанкой-самоубийцей, бросающейся в воду» (Смирнов И. П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. СПб., 1995. С. 62). Сходства тематики («стихи о Венеции»), центрального образа (город-женщина) и атрибутики («водная стихия») недостаточно для утверждения значимости взаимодействия, если нельзя выстроить единую для двух текстов цепочку «субъект — предикат — объект» или показать, что элементы первой цепочки

В этой работе, как уже было сказано, мы обращаемся к смежной проблеме: как быть, если возможным источником данного литературного текста является не другой литературный текст, а визуальное изображение — например, картина или рисунок?

Другими словами, нас будут интересовать критерии референциальной интермедиальности³⁹ в отсутствие документально подтвержденной цитаты.

Ясно, что эффективность указанных выше критериев в этом случае окажется ограничена: чем дальше отстоит визуальный источник от предметной и сюжетной живописи, тем труднее доказать его связь с анализируемым текстом. Однако даже наиболее характерные для реалистической живописи «повествовательные» картины — такие как работы передвижников — редко поддаются однозначному пересказу, не содержат допускающего точную экспликацию сюжета, но обычно лишь фиксируют общую коммуникативную ситуацию и отдельные детали обстановки.

Именно из двух последних, самых безусловных, моментов возможного сходства литературы и живописи — изображения/описания *коммуникативной ситуации* и *детали/подробности* — мы и будем исходить. В приводимых далее примерах будут показаны возможные источники либо общей ситуативно-коммуникативной рамки отдельного эпизода чеховских текстов (и такие параллели стоят достаточно низко на «шкале необходимости» интертекстуальной связи), либо источники отдельных деталей (и здесь вероятность влияния гораздо выше).

Рассмотрим в качестве первого примера картину известного передвижника В. В. Пукирева «Сбор недоимок» (1875, Государственный музей политической истории

трансформируются в элементы второй с помощью единой логической операции. Таким образом, в формулировке темы взаимосвязанных произведений должны быть задействованы и термы, и реляции — одновременно логические субъект, предикат и объект: «Интертекстуальная операция проводится на сопряженных элементах предшествующего высказывания и изменяет либо их связь, либо (частично) сами термы» (Там же. С. 55). При этом логично предположить — хотя Смирнов этого не делает, — что чем больше в такой формулировке совпадает обстоятельств и атрибутов, а также и отдельных подробностей двух текстов, тем релевантнее их сопоставление.

³⁹ Доманский В. А. Интермедиальность произведений русской классики (на материале творчества И. С. Тургенева) // Мир русского слова. 2020. № 2. С. 84.

России). Мы берем эту работу как наиболее типичную: и художественные средства, и тематика в данном случае — самые распространенные у художников-реалистов.⁴⁰

На картине Пукирева мы видим хорошо знакомую и совершенно понятную всем подданным Российской империи сцену. Барственного вида становой пристав в сопровождении писаря, сельского старосты и двух понятых описывает имущество бедной крестьянской семьи в счет уплаты недоимок. О бедности говорит покосившаяся, подпертая слемами и крытая соломой избушка в два окна. Мать семейства на коленях «Христа ради» умоляет «барина» не отбирать последнее, ее муж стоит потупившись, по-видимому чувствуя свою вину, а тем временем сотские выводят из хлева корову-кормилицу. За происходящим с сочувствием и затаенным гневом наблюдают соседи.

Теперь сравним с этим эпизод в «Мужиках» Чехова:

«Приехал барин — так в деревне называли станового пристава. О том, когда и зачем он приедет, было известно за неделю. В Жукове было только сорок дворов, но недоимки, казенной и земской, накопилось больше двух тысяч. <...> Староста Антип Седельников... был строг и всегда держал сторону начальства. <...> Антип Седельников уже выносил из избы Чикильдеевых самовар, а за ним шла бабка и кричала визгливо, напрягая грудь:

— Не отдам! Не отдам я тебе, окаянный! <...> Старик, чувствуя себя виноватым... понуро... молчал. <...> взял шапку и пошел к старосте. <...> — Антип, яви божескую милость, отдай самовар! Христа ради!»⁴¹

Цитирование можно продолжить, однако ясно, что совпадения живописного и литературного текстов в данном случае не выйдут за рамки общераспространенной жизненной ситуации. Те яркие детали, которые есть у Чехова, — отобранный самовар или, например, обращение пристава с крестьянином: «Пристав записал что-то и сказал Осипу покойно, ровным тоном, точно просил воды: “Пошел вон”» (9, 303), — на картине отсутствуют или не прочитываются. Кроме того, сопоставление с картиной Пукирева, по-видимому, не привносит в понимание чеховского текста никакого смыслового

⁴⁰ Достаточно назвать полотна А. А. Красносельского «Сбор недоимок» (1869), В. М. Максимова «Аукцион за недоимки» (1880–1881), А. И. Корзухина «Сбор недоимок» (1886), К. А. Трутовского «Сбор недоимок на селе» (1886). Основные мотивы этих картин повторяются до такой степени, что «сбор недоимок» можно назвать топосом реалистической эпохи.

⁴¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1977. Т. 9. С. 302–303. Далее при цитировании тома сочинений и писем отмечаются литерами «С» и «П».

приращения.⁴² Поэтому нет никаких оснований считать, что перед нами источник эпизода повести «Мужики».

Теперь обратимся к ситуации, не менее характерной для реалистического искусства, чем предыдущая, но отмеченной большей степенью сходства с одним из чеховских текстов. Рассмотрим картину Ф. С. Журавлева «После свадебной церемонии» (1874, Екатеринбургский музей изобразительных искусств).

Мы видим немолодого «сановного» новобрачного, который робко входит к своей молодой жене. Судя по названию и обстановке, дело происходит в богатом аристократическом доме мужа после приезда из церкви и брачного пира. На безымянных пальцах у обоих супругов надеты обручальные кольца: свадьба состоялась. Молодая уже сняла перчатки и венок из флердоранжа. На кресле лежит кокетливый чепчик с розовой лентой и пеньюар, украшенный кружевами и воланами: впереди первая брачная ночь. Однако поза и жест героини выражают отчаяние, она явно жалеет о своем решении выйти замуж за старика. При этом никаких указаний на причины ее поступка (бедность, воля отца и т. д.) мы на картине не видим, хотя сомнений в том, что это брак по расчету, не возникает.

Сам по себе мотив неравного брака чрезвычайно распространен в реалистическом искусстве: можно вспомнить знаменитую картину Пукирева «Неравный брак» (1862) или работу того же Журавлева «Перед венцом» (1874); «Неравным браком» иногда называют и анализируемую картину. Поэтому, как и в предыдущем случае, вряд ли имело бы смысл говорить о данном живописном произведении как о претексте чеховского рассказа, если бы не одна деталь: на шее супруга мы видим не что иное, как орден Святой Анны второй степени — ту самую «Анну на шее», по которой назван чеховский рассказ. Орден прорисован не очень четко, однако, помимо креста, отчетливо видна еще и аннинская лента. Более того, как ни удивительно, но эти же детали повторяются в портрете, висящем на стене в роскошной раме: там просматривается орден на белой манишке и та же лента.

Однако при всем тематическом сходстве сюжетная логика Чехова и Журавлева не совпадает и даже оказывается противоположной. В связи с этим нельзя не вспомнить сцену из финала «Анны на шее»: «...и в это самое время вошел ее муж, Модест Алексеич... И перед ней также стоял он теперь с тем же заискивающим, сладким,

⁴² Можно, пожалуй, отметить только сдержанность Чехова по сравнению с достаточно мелодраматичной картиной передвижника: в «Мужиках» единственную корову Чикильдеевых все-таки не отбирают; сбор недоимок ударяет по гордости крестьян (самовар ассоциируется с «честью» семьи), но не ставит под угрозу саму их жизнь.

холопски-почтительным выражением, какое она привыкла видеть у него в присутствии сильных и знатных; и с восторгом, с негодованием, с презрением, уже уверенная, что ей за это ничего не будет, она сказала, отчетливо выговаривая каждое слово: — Подите прочь, болван!».⁴³

Чеховская героиня, боявшаяся поначалу своего важного супруга, обретает смелость не ранее, чем через полгода после свадьбы, а робость и заискивание Модеста Алексеича обусловлены тем, что успех Анны в обществе и внимание Артынова и «его сиятельства» повышают ее социальный статус в его глазах (перед нами обычное для молодого Чехова смешение двух систем ориентации и двух моделей ролевого поведения — семейного и служебного). Ничего подобного мы не видим у Журавлева. Нет и портретного сходства супруга на картине Журавлева и чеховского Модеста Алексеича. Обстановка дома (мебель в стиле «буль», шелковые обои, роскошные лампы, гардины, вазы и т. п.) указывает на очень высокий статус хозяина дома, значительно превышающий сравнительно скромное общественное положение чеховского героя. Поэтому можно предположить только то, что лишь одна деталь — орден на шее мужа, «уже в чинах и не молодого», — могла стать импульсом для Чехова. Однако если учесть тот очевидный факт, что главным источником его рассказа послужил известный каламбур «три Анны — одна в петлице, две на шее», то значимость живописного источника оказывается невелика.

Обратимся к третьему примеру. Это хорошо известная картина того же Журавлева «Купеческие поминки», впервые выставленная в 1876 году и впоследствии приобретенная П. М. Третьяковым.

Мы видим парадную гостиную в богатом купеческом доме, переоборудованную для поминок — по-видимому, по «старика», главе семейства, чей портрет украшает стену. Новый хозяин, сын покойного, сидит, развалившись, во главе стола, и снисходительно слушает, как священник утешает вдову, в то время как дьякон за обе щеки уплетает куриную ногу. Поминки подходят к концу, гости изрядно перебрали и начинают расходиться, но нанятые в дорогом ресторане официанты во фраках все еще носят кутю, насмешливо и неодобрительно переглядываясь. Как и во многих чеховских текстах, акцент на картине Журавлева сделан на общем бескультурье и неподобающем поведении собравшейся публики, что проявляется во множестве мелких деталей — от одежды до жестов. На один из этих жестов стоит обратить внимание.

Батюшка утешает вдову, подняв на вилке грибок. И мы не можем не вспомнить эпизод поминок по младенцу Никифору из повести Чехова «В овраге»: «На другой день

⁴³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем Т. 9 (С). С. 172.

хоронили, и после похорон гости и духовенство ели много и с такою жадностью, как будто давно не ели. Липа прислуживала за столом, и батюшка, подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей: — Не горюйте о младенце. Таковых есть царствие небесное». ⁴⁴

Жест батюшки вполне объясним: речевой жанр «утешение» в его исполнении предполагает указание на небо. Однако поп то ли от жадности (подчеркнутой Чеховым в предыдущей фразе), то ли просто от невоспитанности не положил перед этим вилку на стол. В результате жест оказывается весьма многозначным. Он

— подчеркивает формальность утешения;

— говорит о том, что «земное» (еда) для священнослужителя в действительности важнее «небесного»;

— носит чисто механический, привычный характер — как и само сводящееся к общеизвестной цитате утешение;

— имеет быстропроходящий характер: следующим движением батюшка должен поднести вилку ко рту, и утешение будет на время прервано процессом поглощения пищи;

— подчеркивает привилегированное положение говорящего: священник — гость, а Липа всего лишь прислуживает на поминках.

Заметим также, что само приглашение духовенства к столу — примета купеческого, а не дворянского быта.

Теперь, если вернуться к вопросу о «маркерах интертекстуальности», о которых говорилось выше, то мы увидим, что по крайней мере с изображающими коммуникативный акт реалистическими картинками вполне возможно провести ту же сопоставительную операцию, что и при сравнении сюжетных словесных произведений: оба текста поддаются «совместному пересказу», т. е. сводятся к полному предложению, в котором есть подлежащее, сказуемое и дополнение (логические субъект, предикат и объект), а также второстепенные члены. Это предложение звучит так: «Священник, сидя за столом во время поминок в купеческом доме, обращается с утешением к женщине, которая понесла потерю, подняв при этом вверх вилку с соленым грибом».

Именно уникальная деталь становится в конечном счете самым убедительным маркером валидности источника. В первом из приведенных примеров такого маркера не было вовсе (хотя им мог бы стать самовар), во втором деталь присутствует, но не обладает уникальностью: Анну второй степени имело множество чиновников средних лет, имевших чин VI–VIII классов, и к тому же противоположные по сюжетной логике тексты

⁴⁴ Там же. Т. 10 (С). С. 176.

не поддаются «совместному пересказу». В третьем примере присутствуют оба маркера — сюжетный и детальный — и второй из них неповторим.

Акцентированное внимание Чехова к художественной детали — одна из примет «предмодернистской» поэтики, эксплицированная и осмысленная в трудах А. П. Чудакова. Однако были и другие качества чеховской прозы, выходящие за пределы традиционной реалистической поэтики. Попробуем осмыслить их при помощи нашего метода — в сравнении с творчеством наиболее близкого Чехову художника, И. И. Левитана.

III

До сих пор речь шла о произведениях реалистов-передвижников, для которых повествовательность и в особенности установка на изображение коммуникативного акта были почти абсолютным императивом. Если же обратиться к произведениям переходным от реализма к модернизму (прежде всего к полотнам таких лично и творчески близких Чехову авторов, как И. И. Левитан и К. А. Коровин), то мы увидим, что метод «совместного пересказа с акцентом на деталь» работать не будет. В произведениях (пред)импрессионистов редуцируются социальная тематика и установка на нарративность (особенно слабо они проявляются в пейзаже), а детализация становится более редкой, разреженной и размытой, так что обнаружить явный сюжетный или предметный маркер, как правило, невозможно. В этих условиях все, что остается для сравнения, — это крайне неопределенное «настроение», которое может по-разному истолковываться реципиентами. Тем не менее именно на сходство настроения единодушно указывали современники, сравнивая, например, шедевры Чехова и Левитана.

В свой первый приезд в Крым весной 1886 года Левитан, по его признанию в письме к Чехову, глядя на море с вершины скалы, вдруг ощутил, насколько среди этой вечной красоты «человек чувствует свое полнейшее ничтожество».⁴⁵ Следом этого «настроения», по-видимому, осталось несколько работ, написанных в том же году в Крыму («Ай-Петри», «Татарское кладбище. Крым»), а также ряд позднейших полотен, где бескрайнее пространство изображается с высокой «заоблачной» позиции наблюдателя: «Волга с высокого берега» (1887); «Вечер на Волге» (1887–1888) и др., вплоть до знаменитой картины «Над вечным покоем» (1894). Единственной параллелью к этим полотнам у Чехова оказывается знаменитая сцена в Ореанде из «Дамы с собачкой»: «Так

⁴⁵ *Левитан И. И.* Письма, документы, воспоминания / Под общ. ред. А. Федорова-Давыдова. М., 1956. С. 27.

шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства».⁴⁶

Переданное в этом отрывке «настроение» не сводится к мысли о «полнейшем ничтожестве» человека перед лицом равнодушной природы. Оно парадоксально: «полное равнодушие» природы ощущается как «залог нашего вечного спасения».⁴⁷ И очень похожее настроение можно почувствовать, если внимательно взглядеться в картину «Над вечным покоем». Полотно пропитано ощущением эфемерности человека и его созданий перед лицом природы. Автор всеми средствами подсказывает зрителю, что церквушка и кладбищенские кресты долго не простоят: они покосились уже сейчас. Природа при этом спокойна и безразлична к человеку.⁴⁸ Но есть одна важная деталь, буквально один мазок кисти Левитана: в церкви теплится огонек; возможно, там идет служба. Этот еле заметный намек на возможность «вечного спасения» сближает двух художников: похожие проблески надежды на фоне отчаяния характерны для позднего Чехова, достаточно вспомнить конец шестой главки повести «В овраге»: «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».⁴⁹

⁴⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 133.

⁴⁷ См. попытку объяснить этот парадокс через многозначность понятия «равнодушие» у Чехова в нашей работе: Степанов А. Д. Чехов и проблема «уединенного сознания». Сцена в Ореанде // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005) / Ред. А. А. Карпов. СПб., 2009. С. 138–139.

⁴⁸ Интересно, что из произведений Чехова-пейзажиста Левитан выше всего оценил рассказ «Счастье» (см.: Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. С. 37), где о степных курганах говорится: «...в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку, пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 6 (С), 216).

⁴⁹ Там же. Т. 10 (С). С. 165–166.

Разумеется, в отличие от параллелей с передвижниками, переключки Чехова и Левитана оказываются гораздо менее явными и уже не могут быть сведены к четкой пропозиции, включающей единую логическую структуру и неповторимые «случайные» подробности. По всей видимости, эта меньшая степень сходства обусловлена не индивидуальными свойствами отдельных произведений, а общими закономерностями переходных эпох. Попробуем выявить искомое сходство при помощи детального анализа их художественной техники.

Литература, посвященная жизненным и творческим связям А. П. Чехова и И. И. Левитана, чрезвычайно богата. Гораздо меньше исследователи занимались поиском глубинных сходств и различий в технических приемах, которыми пользовались два великих художника, что вполне объяснимо, если учесть разноприродность литературы и живописи. В данном разделе главы мы попытаемся выявить некоторые из этих приемов.

Известно чеховское кредо, сформулированное в письме к брату Александру в 1889 году: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».⁵⁰ Современного гуманистара, твердо усвоившего формалистское различие сюжета и фабулы, эти слова могут ввести в заблуждение. На самом деле эту фразу, по-видимому, следует прочитывать так: под сюжетом понимается тема (французское *sujet*), а под фабулой — «остросюжетность», событийность. Поздняя проза Чехова, с ее установкой на изображение повседневности, где событие не совершается или имеет исключительно ментальный характер (ср. «Студент», «На подводе», «Печенег» и мн. др.), как нельзя лучше соответствует характеристике «отсутствие фабулы». Но как при этом понимать указание на новизну темы? По отношению к большинству текстов зрелого Чехова это звучит по меньшей мере странно. Ведь если начать перечислять в хронологическом порядке произведения, в которых, например, дворянское имение продается за долги и переходит к купцу-скоробогатю, то понадобится несколько страниц, прежде чем мы дойдем до «Вишневого сада»: об оскудении дворянства и о том, как в руки нового хозяина жизни попадает материальный символ прежней жизни — лес, сад, липовые аллеи, — писали в разное время С. Н. Терпигорев (Атава), М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Н. Островский, Н. Я. Соловьев, А. И. Эртель, А. М. Федоров, И. А. Бунин и мн. др.⁵¹ В чем же состоит новизна?

Ответить на этот вопрос помогает Левитан. По словам его ученика Б. Н. Липкина (чьи мемуары написаны по дневниковым записям и потому обладают высокой степенью

⁵⁰ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3 (П). С. 188.

⁵¹ См. об этом: Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 219–250.

достоверности), Левитан учил: «Новая тема, новый сюжет — это уже нечто. Напишите по-иному, чем все пишут, и ваше место в жизни искусства обеспечено. Многие в поисках новых тем едут далеко и не находят. Ищите около себя, но внимательно, и вы обязательно найдете и новое, и интересное».⁵²

Новизна левитановских пейзажей определяется не предметом изображения («Озеро», «Дорога в лесу», «Березовая роща» и т. д. — почти все названия картин Левитана указывают на самые распространенные мотивы русского пейзажа), а определенным углом зрения, когда прежние со- и противопоставления цветовых пятен незаметно приобретают иной, чем в ближайшей традиции, характер. Точно так же упомянутый выше «Вишневый сад» оригинален не темой (судьбу дворянского имения Чехов изобразил уже в первом своем произведении — пьесе «Безотцовщина»), а особым характером конфликта, при котором исчезает антагонизм между старыми и новыми хозяевами жизни. Темой становится безжалостный ход времени, которому не могут противостоять отдельные хорошие люди, и общий уклад «нескладной, несчастливой жизни»,⁵³ не зависящей от личных пристрастий, симпатий и побуждений человека.

Воспоминания Липкина о совете Левитана — «искать около себя»⁵⁴ — позволяют провести еще одну параллель: напрашивается сравнение с воспоминаниями В. Г. Короленко о Чехове:

«— Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот.

Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь, — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал:

— Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие „Пепельница“»[4: 37–38].

«Новая тема», «новый сюжет» у обоих парадоксальным образом подразумевали отсутствие селекции при выборе предмета изображения⁵⁵, но при обязательном условии — новизне исполнения: «Напишите по-иному, чем все пишут...».

⁵² Липкин Б. Н. Из моих воспоминаний о Левитане // И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. С. 220.

⁵³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 12 (С). С. 241.

⁵⁴ Ср. с этим оценку хорошо знавшего Левитана художника В. В. Часовникова: «Левитан сядет у первой попавшейся лужицы и приносит домой прекрасный мотив для пейзажа, и вполне проработанный» (Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1980. С. 304).

⁵⁵ Как известно, обоих авторов критики упрекали именно в отсутствии селекции, по отношению к Чехову см. об этом подробно: Степанов А. Д. Антон Чехов как зеркало

Новизна заключалась в технике. Как и рассказы Чехова, картины Левитана производят впечатление предельной простоты, но при внимательном анализе оказываются сложны в техническом отношении, причем живописная техника постоянно и незаметно менялась: «...Левитан показал мне несколько „закатов“. <...> Вблизи это была чистая алая киноварь, небрежно полусмешанная с зеленью... Когда я пригляделся ближе, оказалось, что несмотря на кажущуюся незаконченность, живопись была очень сложной, кое-где смазано, кое-где затерто лессировкой. <...> Кроме „закатов“ Левитан показал еще одну картину — „Ручей в лесу“... Здесь была опять новая техника: на затертом нарочно или смытом холсте, который местами просвечивал, краска лежала отдельными мазками, не сливавшимися между собой»⁵⁶.

Из этих скрытых приемов самым важным нам представляется смещение цветовой гаммы. Левитан отлично понимал, что важно не абсолютное значение цвета, а только отношения цветов, — эту идею, по воспоминаниям того же Липкина, он внушал в последние годы и своим ученикам: «Живопись — это не игра кистью, а верные отношения и гармония тонов»⁵⁷. Однако это не значило, что он мог, сохранив математическое соотношение цветов, пойти на нарушение «естественности», хотя эту грань сплошь и рядом переходили уже импрессионисты, а начиная с фовистов субъективное видение «сквозь розовые (черные, зеленые и т. д.) очки» превратилось в самостоятельный прием⁵⁸.

Главным средством чеховской поэтики — в каком-то смысле аналогичным «отношению тонов» — было сложное построение несобственно-прямой речи, окрашивающее мир настроениями воспринимающего сознания; сам писатель называл это повествованием в «тоне» и в «духе» героев.⁵⁹ Независимо от Флобера Чехов открыл субъективное повествование «сквозь розовые или черные очки» и широко им пользовался

русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в. С. 976–1007. Однако присутствие случайного в своих работах упорно отрицали и Левитан и Чехов (см. об этом далее).

⁵⁶ Липкин Б. Н. Из моих воспоминаний о Левитане. С. 219.

⁵⁷ Там же. С. 217.

⁵⁸ Ср. в воспоминаниях Липкина: «Левитан подходит к Петровичеву: „Почему вы пишете в каких-то лиловых тонах?“ Петровичев... сознается, что подсмотрел эти тона у кого-то из импрессионистов на французской выставке. „Ну зачем это? Что вы, француз, что ли? Пишите по-русски, как видите. Зачем подражать чужому, ищите свое“» (Там же. С. 207).

⁵⁹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4 (П). С. 54.

(самый разительный пример — две контрастирующие друг с другом части рассказа «Учитель словесности», где один и тот же фрагмент реальности пропущен сквозь восприятие и оценки сначала влюбленного и счастливого, а потом раздраженного и отчаявшегося человека). Однако никому не придет в голову сказать, что этот прием в прозе Чехова (как и в живописи Левитана) сугубо формален, самодостаточен или же призван продемонстрировать отсутствие «объективной реальности», которая полностью зависит от воспринимающего сознания. Наоборот, данный прием позволял создавать тот парадоксальный эффект реальности, который вызывал белую зависть Горького: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. <...> После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом».⁶⁰ Точно так же после самого незначительного этюда Левитана трудно восхищаться самой проработанной картиной Шишкина.

Однако главное сходство Левитана и Чехова заключалось, может быть, в том, что они оба были способны в любой момент отказаться от выработанных годами труда «фирменных» приемов, в том числе «передовых», «новаторских» и «предвосхищающих будущее».

Какие черты сближают Левитана с импрессионистами? Работа на пленэре, «инстантизм»,⁶¹ отказ от чистого черного цвета, отказ от строгой композиции,⁶² отказ от (характерной для передвижников) «нарративности». Но наиболее известные его картины («Тихая обитель», «Владимирка», «Над вечным покоем») как раз этими чертами не обладают. Программные полотна создавались в мастерской, по памяти, путем умелого совмещения отдельных фрагментов нескольких реальных мест, а иногда Левитан, по его собственному признанию, пытался запечатлеть увиденное во сне.⁶³ Композиционно эти

⁶⁰ Горький М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28. М., 1954. С. 112–113.

⁶¹ Ср.: «...только быстрые этюды, фиксирующие переходящие моменты природы, признавались им, даже тогда, когда в них было мало формы и рисунка» (Липкин Б. Н. Из моих воспоминаний о Левитане. С. 207).

⁶² Ср.: «Левитан ставил цветы обычно совсем просто, прямо в горшках, как они стоят в оранжевых или магазинах» (Там же. С. 208).

⁶³ Там же. С. 213. Ср. с этим известное признание Чехова: «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с природы» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 7 (II). С. 123), а также указание на источник «Черного монаха»: «Монах... несущийся через поле, приснился мне...» (Там же. Т. 5 (II). С. 265).

работы продуманны до мелочей, а «нарративность», даже если ее не подразумевал автор, всегда может быть привнесена интерпретатором.

В чем сходство Чехова с Флобером, Мопассаном, Генри Джеймсом, первыми ростками символистской прозы? Случайность детали, метонимичность, краткость на всех уровнях, списанные с натуры люди, бессюжетность, множественность точек зрения, открытость финалов, отсутствие положительных и отрицательных героев. Но в наиболее известных произведениях Чехова («Палата № 6», «Дама с собачкой», поздних пьесах) присутствие этих черт по крайней мере спорно.

Создавая новое в искусстве, оба автора считали себя традиционалистами. Чехов не отделял себя от своего поколения, бытописательской «артели восьмидесятников»: «Мы пишем жизнь, такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну. Дальше хоть плетями нас стегайте».⁶⁴ Он искренне полагал, что деталь должна работать на целое, что каждое ружье обязано непременно выстрелить, не замечая, что его собственные ружья упорно молчат. Левитан в этюдах выхватывал из природы совсем случайные куски («первую попавшуюся лужицу») и в то же время оправдывал это реалистической типичностью, призывая учеников «передавать типичное, а не исключения»,⁶⁵ но при этом избегать и «протоколирования» действительности: «Ищите общее... живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами».⁶⁶ С этим перекликается высказывание Чехова: «Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично».⁶⁷ Левитан, вплотную подошедший к импрессионизму, и Чехов, который, по словам Андрея Белого, «истончая реальность, неожиданно нападает на символы»,⁶⁸ — оба балансировали на грани объективного и субъективного, реального и ирреального (оставаясь, впрочем, в полной уверенности, что они строгие реалисты).

В результате этого плодотворного заблуждения оба сумели максимально приблизиться к реальности как раз в тот момент, когда под влиянием множества как внешних, так и внутренних причин миметическое искусство подходило к серьезному кризису.

⁶⁴ Там же. С. 133.

⁶⁵ *Липкин Б. Н.* Из моих воспоминаний о Левитане. С. 217.

⁶⁶ Там же. С. 207.

⁶⁷ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 7 (П). С. 123.

⁶⁸ *Белый А.* «Вишневый сад» (Драма Чехова) // *Весы.* 1904. № 2. С. 47.

Русский модернизм в переводческих катакомбах литературы советского периода.

«Поэтов казнили по-разному, хотя и похоже: отлучением от творчества. Им оставался перевод, который часто укреплял, морально поддерживал, иногда – спасал».

Е. Г. Эткинд

1

В 1985 году В. Н. Топоров предложил отойти от традиционных моделей истории литературы, строившихся либо на «лучших» образцах (вершинных достижениях), либо, наоборот, на наиболее эмпирически-характерных массовых («средних») явлениях, отказаться от принятой ранее периодизации, во многом носившей условный характер, взяв за основу понятие историко-литературной циклизации, «узлов» и «циклов»,¹ которое представляются в настоящее время оптимальным способом упорядочения материала при описании тех разноприродных элементов, из которых складывается историко-литературный процесс, «более емкой рамкой, чем направление, школа, стиль». Наиболее ценное в идее Топорова – само выделение «узлов», то есть моментов, связанных не с эволюцией, не с динамикой определенной литературной традиции (цикла), а с радикальным переструктурированием ее глубинных оснований.

Не меньшее значение имеет и представление о *сосуществовании*, прежде всего в переходные эпохи, различных эстетических тенденций, подобных тем, которые возникают в любого рода «узлах», когда соединяются два фрагмента, два явления, представление о культурных эпохах, которые продолжают существовать в творчестве значительного числа писателей в новое время, когда, казалось бы, их «эпоха» хронологически осталась в прошлом.

Любая культурная эпоха, завершаясь, продолжает свое существование, сосуществуя с новой, ее сменившей. Так было на рубеже XVII и XVIII вв., в начале XIX в., на рубеже XIX и XX столетий. Русский модернизм в 1920-е годы был оттеснен авангардом, но в 1930-е, завершив свой жизненный цикл, продолжил свое существование в переводческой нише (как определил этот культурный феномен Е. Г. Эткинд), в своеобразных катакомбах художественного перевода русской литературы советского периода.

¹ Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. Тезисы научн. конф. Таллин, 1985.

Как известно, именно для русского модернизма огромное значение имел «ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа».²

«То действительно новое, что пленяет нас в символизме, – писал Андрей Белый, – есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур: мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие».³

Однако наступила новая эпоха. Брюсов, в 1920 г., стараясь соответствовать ожиданиям новой власти, утверждал: «Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы».⁴ Русские поэты эпохи модернизма, вытесненные из оригинальной литературы, в новую эпоху ставшие маргиналами, перенесли в искусство художественного перевода доведенные ими до совершенства старый язык, старый стиль, старые метафоры, старый стих, старые ритмы, своим мастерством и талантом бесконечно его обогатили. Чтобы быть объективными, отметим, что велика была роль и самого Брюсова, как переводчика и теоретика перевода.

Открытый всем ветрам искусства, из любой эпохи, из любой культуры, русский модернизм не прекратил своего существования с приходом авангарда, а тем более с утверждением социалистического реализма. Его жизнь после смерти продолжалась в катакомбах художественного реализма и заложила основу культурного феномена, равного которому не было в истории мировой культуры.

2

Издательство «Всемирная литература» оказалось одним из типичных утопических начинаний делающей первые шаги советской власти, в данном случае, в области культуры. Оно было основано в Петрограде в 1918 г. по инициативе Горького. В планах издательства, просуществовавшего шесть лет, значилось несколько тысяч наименований, вся классика XVIII – начала XX вв. не только Европы и Америки, но и литератур Востока. Были

² Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти т. М.: Наука. 2010. Т.8. С. 129.

³ Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика. 2010.

⁴ Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Советский писатель. 1990. С. 545.

намечены и стали выходить две серии книг: основная (предполагалось 1500 томов по 20 печатных листов каждый) и серия народной библиотеки (2500 томов по 2–4 печатных листа).

Новыми были, с одной стороны, принцип плановости при выборе переводимых авторов и произведений, а с другой, – стремление сформулировать и реализовать научные принципы художественного перевода, не допуская ни произвола, ни буквализма. Издательство сплотило вокруг себя около ста переводчиков, писателей, литературоведов, редакторов, готовых участвовать в реализации проекта, в том числе таких выдающихся деятелей русской культуры, как Александр Блок, Николай Гумилев, Корней Чуковский, Валерий Брюсов, Михаил Лозинский, Федор Батюшков, Виктор Жирмунский, Александр Смирнов, Василий Алексеев, Сергей Ольденбург и др. «В Петербурге, – по свидетельству близкого к акмеистам Николая Оцупа, – многие писатели и ученые работали во “Всемирной литературе”, фантастически огромном предприятии, которое выдумал Горький – отчасти из-за своей неподдельной любви писателя-самоучки к литературе всех народов, отчасти из желания дать нам в эти голодные годы верный кусок хлеба <...> Для выполнения всей этой грандиозной программы понадобилось бы по крайней мере 200 лет».⁵

В то же время, как убедительно доказывает историк институций и литературного быта Петрограда 1920-х годов Т. А. Кукушкина, в первый послереволюционный год лишь «Всемирной литературе» «удалось стать единственным прибежищем литературной и научной интеллигенции, символом дореволюционной жизни с кругом прежних друзей и знакомых, привычной творческой работой и выплатой гонораров. Организованный в издательстве закупочный отдел снабжал сотрудников привезенными ненормированными продуктами, в качестве платы за работу выдавались трудовые пайки, неутомимый завхоз издательства Д. С. Левин, вошедший в историю литературы как «дровяник» Левин, всеми правдами и неправдами пытался раздобыть для сотрудников дрова».⁶

Горький поставил задачу – пустить неуправляемую энергию независимых писателей по управляемому руслу художественного перевода. Они тем самым были бы обеспечены гарантированным куском хлеба, и при этом могли бы приносить своим талантом пользу народу, а не создавать литературу для избранных. Это прекрасно понимал

⁵ *Оцуп Н.* Лицо Блока // Современники. Нью-Йорк: Орфей. 1986. С. 211.

⁶ *Кукушкина Т. А.* Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов // Альбомы В. А. Сутугиной и Р. В. Руры // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб.: Дмитрий Буланин. 2002. С. 348.

Луначарский, пытавшийся содействовать начинанию писателя. Так, в письме А. И. Рыкову от 18 сентября 1920 г. он сетовал: «Мне хотелось бы оказывать Горькому более реальную помощь, чем до сих пор, но я убеждался, что даже сочувствие Владимира Ильича к его предприятиям не освобождает его от неприятностей. Надо в этом отношении принять какое-то твердое решение и сделать какое-то распоряжение. Пусть в этой области, совершенно невинной политической области, области подкармливания ученых, использования их силы в аполитичной культурной области Горький заработает до некоторой степени карт-бланш. Худа от этого никому не будет. Это я пишу просто как мое глубокое убеждение».⁷

Крайне любопытным свидетельством утопических надежд писателей на то, что издательство «Всемирная литература», несмотря на декларируемые «переводческие» задачи, позволит им печатать за государственный счет свои оригинальные произведения, мы находим в воспоминаниях переводчицы А.Ф. Даманской, сотрудничавшей во «Всемирной литературе» с осени 1918 г. до ухода из России через эстонскую границу летом 1920 г. С ее точки зрения издательство не оправдало надежд, которые подвигли некоторых литераторов сотрудничать с этим начинанием Горького, «писатели с именами не обрели возможность писать, печатать, издавать свои книги»,⁸ а лишь погрузились в рутину переводов иностранных книг и редактирования чужих работ.

Если перефразировать знаменитые строки Владислава Ходасевича, можно сказать, что каждый из них, сознавал он это или нет, «привил-таки классическую розу к советскому дичку» [Ходасевич: 157]. Эти строки в полной мере могут быть отнесены к тем его собратьям по перу, оставшимся в Советской России, которые были отторгнуты от своих читателей, но в то же время и в целом к русскому модернизму, который обрел вторую жизнь в художественном переводе, развернувшись в новую эпоху в масштабах, невиданных для рубежа XIX–XX вв.

Для развития и осуществления грандиозных планов «Всемирной литературы» потребовалось значительное пополнение переводческих рядов, а осуществление

⁷ Ариас-Вихиль М. А.; Полонский В. В. История издательства «Всемирная литература» в документах: финансовый аспект (1918-1921 гг.) // *Studia Litterarum*. М.: Издательство ИМЛИ РАН. 2020. Т.5. №.4. С. 388.

⁸ Цит. по: Демидова О.Р. Издательство «Всемирная литература» в воспоминаниях писателей-эмигрантов // *Художественный перевод и сравнительное изучение литератур* (Памяти Ю. Д. Левина). СПб.: Наука. 2010. С. 149.

качественных, отвечающих более или менее одинаковым критериям переводов нуждалось в теоретическом обосновании.

3

Современникам запомнилась острая дискуссия между Гумилевым и Чуковским о художественном переводе и о допустимости каких бы то ни было «правил» в этом виде искусства. «На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым, – записывает Чуковский в дневнике 12 ноября 1918 г. – Этот даровитый ремесленник – вздумал составлять *Правила для переводчиков*. По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила – один переводчик *сочиняет*, и выходит отлично, а другой и ритм дает, и все, – а нет, не шевелит. Какие же правила? А он – рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятый, и я его люблю».⁹ Однако вскоре Чуковский смягчил свое отношение к переводческой «декларации» Гумилева, который в присутствии Горького огласил «программу максимум и минимум – великолепную, но неисполнимую».¹⁰ А уже 12 января 1919 г. Чуковский выступил с собственной «декларацией» — докладом «Принципы художественного перевода».

В том же 1919 г. оба доклада были опубликованы «Всемирной литературой» как некий двусоставный манифест: «Переводы прозаические» (К. Чуковский) и «Переводы стихотворные» (Н. Гумилев) – в качестве базового руководства и в то же время практического инструментария для переводчиков как прозы, так и поэзии. В них были впервые были изложены принципы художественного перевода, ставшие фундаментальными для отечественных переводчиков всего XX столетия.

Помимо сборника, служившего пособием для начинающих переводчиков, при издательстве впервые в России в переводческой практике был создан штат редакторов (пусть не всегда, профессиональных), была осуществлена попытка утвердить как единый для всех научный подход к подготовке переводов, при этом воспринимаемых всеми как неотъемлемая часть национальной художественной литературы. Поэтому Г. Иванов не преувеличивал, когда писал, что «техника перевода, в частности, стихотворного, была поднята «Всемирной литературой» на небывалую у нас до сих пор высоту».¹¹ При этом,

⁹ Чуковский К. Дневник 1901–1969. Том. 1. 1901–1929. М.: Олма-Пресс. 2003. С. 109.

¹⁰ Там же. С. 110.

¹¹ Иванов Г. Китайские тени. // Г. Иванов. Собр. соч. в 3 тт. М.: Согласие. 1994. Т. 3. С. 234.

разумеется, правы и те, кто обоснованно утверждал, что многие переводы делались наспех и редактировались формально, чтобы не препятствовать литераторам «кормиться».¹²

Между тем в манифесте Гумилева были заложены противоречия, самым явственным образом сказавшиеся в его собственных переводах. С точки зрения Гумилева-теоретика, переводчик должен забыть свою личность, думая только о личности автора. Переводчик обязан соблюдать число строк, метр и размер, чередование рифм, переходы тона и т. п., то есть в полном объеме все детали «поэтической материи» стихотворения. В то же время Гумилев настаивал на том, что «переводчик поэта должен быть сам поэтом». Основополагающий принцип гумилевской теории стихотворных переводов, заключался в том, что переводчик должен быть не только поэтом, но и «внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным».¹³

С поразительной легкостью и, едва ли бравируя этим, Гумилев-переводчик нарушает одну за другой, в сущности, все сформулированные им «заповеди». При этом происходит это примерно в те же годы, когда эти принципы были изложены.¹⁴

Для истории и теории художественного перевода в России огромный интерес представляет упомянутый в воспоминаниях Вс. Рождественского непримиримый спор между Блоком и Гумилевым о принципах редактирования стихотворных переводов. Рождественскому запомнилось, что Гумилев «прежде всего следил за неуклонным соблюдением всех стилистических, чисто формальных особенностей, требуя сохранения не только точного количества строк переводимого образца, но и количества слогов в отдельной строке, не говоря уже о системе образов и характере рифмовки. Блок, который неоднократно поступался этими началами ради более точной передачи основного смысла и “общего настроения”, часто вступал с Гумилевым в текстологические споры. И никто из них не уступал друг другу. Гумилев упрекал Александра Александровича в излишней “модернизации” текста, в привнесении личной манеры в произведение иной страны и

¹²См., напр.: *Демидова О. Р.* Издательство «Всемирная литература» в воспоминаниях писателей-эмигрантов. С. 139–157.

¹³ *Гумилев Н.* Переводы стихотворные // Принципы художественного перевода. Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Петербург: Всемирная литература. 1919. С. 29.

¹⁴Подробнее см.: *Багно В. Е.* «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н. Переводы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова. 2019. С. 5–16 (Серия «Новая Библиотека поэта»).

эпохи. Окружающие с интересом следили за этим каждодневным диспутом, рамки которого расширялись до больших принципиальных обобщений».¹⁵

Изложенный в самом общем виде важнейший принцип переводческой концепции Гумилева, заключающейся в том, что переводчик, дерзнувший переводить поэзию, должен быть поэтом, казалось бы, противоречит остальным принципам, обязывающим переводчика быть верным оригиналу. Важное в этом смысле признание, уточнение, и даже обоснование права поэта-переводчика на «корректировку» облика переводимого поэта мы находим в рецензии Гумилева на сборник «Французские лирики XIX века», в переводах Брюсова: «И как приятно заметить читателю, что неистовые фанфары Гюго в переводе Брюсова стали значительно тише, что дикий Роллина оказался способным к холодной нежности, что образы Верлена могут быть четкими. Зато Леконт де Лиль ничего не потерял из своего великолепия. Стефан Малларме из своей глубины и изысканности».¹⁶ Эта корректирующая фраза должна приниматься во внимание в наших попытках реконструировать историю формирования российской школы стихотворного перевода. С точки зрения Гумилева, поэт должен переводить поэт, и художник в нем если не должен, то может подчас брать верх над филологом, теоретиком и профессиональным переводчиком.

Гумилев-переводчик был далеко не всегда последователен в передаче специфических особенностей тона и индивидуальных примет переводимого произведения, на которой он настаивает в своей теории. Перед нами скорее правила для других, чем правила для себя. Разработанные им принципы и правила оказались востребованы в будущем, в ходе формирования отечественной школы художественного перевода. Однако главная заслуга Гумилева перед русской культурой не в этом.

Мандельштам в статье «Жак родился и умер» утверждал, что высшей наградой для переводчика служит «усвоение переведенной им вещи русской литературой». Среди шедевров переводческого искусства, достойных этой награды, он упомянул «Эмали и камеи» Теофиля Готье, переведенные Гумилевым.¹⁷ Вне всякого сомнения, эту высшую награду Гумилев мог бы получить не только за переводы поэзии Готье.

¹⁵ *Рождественский Вс.* Александр Блок: (Из книги «Повесть моей жизни») // Звезда. 1945. № 3. С. 110.

¹⁶ *Гумилев Н. С.* Полн. собр. соч.: Воскресенье. В 10 т. М.: 2006. Т. 7. С. 32–33.

¹⁷ *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3-х т. М.: Прогресс-Плеяда. 2011. Т. 3. С. 250.

Один из самых ярких представителей петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода, Михаил Яснов, писал о своих учителях и предшественниках: «Отдельно заметим, что уже тогда переводчики оказались в более благоприятном положении нежели писатели – это касалось и большей свободы в области общения непосредственно с языком, и большей свободы “подтекстового” высказывания».¹⁸ Эта тенденция особенно усилилась позже, когда, по словам Е. Г. Эткинда, изъятым цензурой из предисловия к двухтомнику «Мастера русского стихотворного перевода» в Большой серии «Библиотеки поэта» (1968), «лишенные возможности до конца высказаться в оригинальном творчестве, русские поэты – особенно между XVII и XX съездами – говорили со своим читателем устами Гёте, Орбелиани, Шекспира, Гюго».¹⁹ Спустя десятилетия вернувшись к своему замыслу, он уже имел возможность быть откровеннее: «Чем надежнее были перекрыты пути в оригинальном творчестве, тем больше дарований устремлялось в перевод». И далее: «Поэтов казнили по-разному, хотя и похоже: отлучением от творчества. Им оставался перевод, который часто укреплял, морально поддерживал, иногда – спасал».²⁰

При этом проблемы были не только у тех, кто не эмигрировал, а остался в России, попытавшись сохранить достоинство и не идти на компромисс с режимом, но и у тех, кто все же пошел на компромисс, пытаясь при этом достоинство сохранить. А. В. Лавров продемонстрировал эту иллюзорную надежду на примере Андрея Белого, поздние книги которого – «Начало века» и «Мастерство Гоголя» – были опубликованы, под прикрытием предисловий Л. Б. Каменева, которые, казалось бы, были призваны служить «щитами», но на самом деле оказывалось, что автор, в недавнем прошлом один из главных руководителей страны в период установления большевистской диктатуры, стремился не столько травя, выручать, сколько выручая, травить».²¹

¹⁸ Яснов М. «Хранитель чужого наследства...». Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода // Иностранная литература. М. 2010. № 12. С. 232.

¹⁹ Эткинд Е. Записки незаговорщика. СПб.: Академический проект. 2001. С. 160.

²⁰ Эткинд Е. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. СПб.: Академический проект. 1997. С. 46–47.

²¹ Лавров А.В. Андрей Белый под советским щитом // Пространство безграничной словесности. Сборник к 70-летию Всеволода Евгеньевича Багно. СПб.: Нестор-История. 2021. С. 310.

Если в 1923 г. о книге Мандельштама «Камень» Брюсов писал: «Оторванная от общественной жизни, от интересов социальных и политических, оторванная от проблем современной науки, от поисков современного мирозерцания, поэзия О. Мандельштама питается только субъективными переживаниями поэта да отвлеченными, “вечными” вопросами – о любви, смерти и тому под., которые, в своем метафизическом аспекте, стали давно пустыми, лишенными реального содержания»,²² то можно догадаться, что и самому Мандельштаму, и Сологубу, и Волошину, и Кузмину, и Ахматовой, и Пастернаку путь к читателю в новых условиях был заказан.

5

В 1920-е гг. Сологуб не был исключен из литературной жизни, но не был и облакан властью. Не случайно о том, чтобы его сочинения доходили до читателя, вынуждены были хлопотать такие влиятельные в ту пору литераторы, как К. Чуковский и А. Тихонов. Так, 1 июня 1923 г. Чуковский как о большом своем достижении писал ему, что договорился И. И. Ионовым, заведующим Госиздатом, о сборнике его рассказов, впрочем, при условии, что в них не будет «ни мистики, ни контрреволюции».²³ Тем энергичнее поэт погружался в переводческую деятельность.

Несомненно, как и многие Сологуб занимался переводами больше, чем хотел бы. После 1917 г. в его переводах были опубликованы (подчас впервые изданные ранее) поэтические, прозаические и драматические произведения различных эпох и различных стран Запада, написанные в самых разных жанрах, которые однако в равной степени позволяли поэту проявить свой талант стилизатора: «Кандид» Вольтера, «Разбитый кувшин» Г. фон Клейста, «Озорные сказки» О. де Бальзака, «Избранные стихотворения» Т. Шевченко, «Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом» П. Верлена, «Сильна как смерть» Ги де Мопассана, «Четыре дьявола» Г. Банга, «Лук Одиссея» Г. Гауптмана, «Дважды любимая» А. де Ренье, а также отдельные стихотворения Х. Н. Бялика, Ф. Верфеля, Г. Гейма, К. Гейнике, П. Тычины, П. Цеха, Р. де Шатобриана и др.²⁴

²² Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Советский писатель. 1990. С. 642.

²³ Чуковский К. И. Собр. соч. Т. 14. М.: Terra. 2008. С. 538.

²⁴См.: Стрельникова А. Б., Филичева В. В. Библиография художественных переводов, выполненных Ф. Сологубом. Неизданные и несобранные поэтические переводы // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Сборник; под ред. М. М. Павловой. М: Новое литературное обозрение, 2016. С. 629–709.

Характерным подтверждением динамики в управлении художественным переводом в СССР и переориентации его к середине 1930-х гг. с «точного» на «художественный», который, впрочем, не переставал при этом быть «точным», являются отзывы Д. А. Горбова на переводы из Верлена для издательства «Academia». С одной стороны, рецензент подтверждает свою приверженность издательским принципам «точности»: «под переводом следует понимать воспроизведение текста, как некоего художественного целого в совокупности его сторон – ритмической, звуковой, образной, логической в их взаимодействии».²⁵ Проанализировав немалое число новых переводов, Горбов в заключение, неожиданно и несколько противореча заявленной преданности общей установке, заявляет, что новые переводы не отменяют прежних, в особенности, принадлежащих Сологубу, поскольку каждый из переводов последнего, «более далекий от подлинника внешне, все же гораздо ближе к нему внутренне. Он более поэтичен. В нем не чувствуется работа переводчика, так как последний выступает здесь активным творцом».²⁶

Согласно А. Лаврову и Р. Тименчику, «Кузмин обладал абсолютным эстетическим вкусом, подобным музыкальному, который позволял ему без видимых внешних усилий воспроизводить модель некой узнаваемой художественной системы, дающую о ней родовое, обобщенное представление и в то же время обладающую маргинальными чертами первоначального, живого творения».²⁷ Удивительный стилизаторский дар Кузмина в полной мере проявлялся и в художественном переводе. Справедливо отмечалось, что именно когда Кузмин обращался к чужой творческой манере, он был наиболее органичен, и своеобразие его творческого дарования проявлялось особенно явственно.

В конце 1920-х годов перестали публиковать не только поэзию, но даже рецензии Кузмина; единственным средством к существованию для него остались переводы. Михаил Кузмин переводил поэзию, прозу, драматургию с латыни, английского, французского, немецкого, итальянского, испанского, армянского языков. Его перу принадлежат переводы «Золотого осла» Апулея, средневекового армянского поэта Аракела Сюнеци, «Фьямметты» Боккаччо, сонетов Микеланджело, «Западно-восточного дивана» Гете,

²⁵ Цит. по: *Филичева В. В.* Отзывы Д. А. Горбова о переводах из П. Верлена для издательства «Academia» // *Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов.* СПб., 2021. С. 686.

²⁶ Там же. С. 686–687.

²⁷ *Лавров А, Тименчик Р.* Милые старые миры и грядущий век. Штрихи к портрету М.Кузмина // *Кузмин М. Избранные произведения.* Л.: Художественная литература. 1990. С. 6.

пьесы Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость», Дон Жуана Байрона, романов и новелл Мериме, А. Франса, Р. Роллана, поэзии Гейне, Бёрдсли, Уайльда, Чаренца, поэзии и прозы Анри де Ренье. Однако особенно много сил, времени и душевной энергии он посвятил Шекспиру. При жизни он успел напечатать только перевод «Короля Лира», при этом сохранились выполненные им переводы следующих шекспировских пьес: «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Много шуму попусту», «Веселые виндзорские кумушки», «Бесплодные усилия любви», «Король Генрих IV» (совместно с В. Морицем) и «Буря», и, к сожалению, не сохранились переводы 110 сонетов цикла, посвященного таинственному другу.

Кузмин, по-видимому, во всех переводах, выполненных в конце 1920-х – начале 1930-х годов, руководствовался принципами, сформулированными им в заметке «От переводчика», «Трагедии о Короле Лире»: не бояться живыми или «подлыми» словами оскорблять величие классика; «конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность».²⁸

Характерным примером переводческих принципов, которыми руководствовался поэт, являются принадлежащие ему версии стихотворений, включенных в текст «Дон Кихота». Михаил Кузмин, ироничный пассаист и переводчик-стилизатор, как никто был подготовлен к миссии воссоздания на русской почве включенных в сервантесовский роман стихов. Подобно тому, как «Дон Кихот» – не только отрицание рыцарского романа, но очищение и дополнение его, так и включенные в текст романа стихи – это и всеми узнаваемые образцы высокой лирики и одновременно изящное и беззлобное обыгрывание их тиражированности и узнаваемости. Стихи из «Дон Кихота» – это классические примеры эпигонской ренессансной лирики и в то же время и в не меньшей степени – непревзойденные образцы мягкого и ироничного их пародирования. Именно Кузмин мог справиться и справился с задачей перевода этих стихов на русский язык, создав некий аналог собственных оригинальных стилизаций, воссоздающих культуры разных эпох и народов. При этом знаменательно, что Лозинский, великий мастер стихотворного перевода, обратившись спустя годы к этим же стихам из «Дон Кихота», во многом превзошел поэта Серебряного века.²⁹

²⁸ Кузмин М. От переводчика // Шекспир У. Трагедия о Короле Лире. М.; Л. Academia. 1936. С. 7.

²⁹ Подробнее см.: Багно В. Е., Сухарев С. Л. Михаил Кузмин – переводчик // XX век. Двадцатые годы. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. Г. А. Тиме СПб: Наука. 2006. С.147–183.

Еще в 1991 г. М. Л. Гаспаров заметил, что между 1930-м и 1935-м гг. «совершился переворот в истории советской культуры в целом и переводческой культуры в частности. Установка на буквализм, на деформацию своей традиции ради усвояемой сменилась установкой на деформацию усвояемой ради привычной».³⁰ В высшей степени показательной оказывается в этом смысле работа Кузмина в течение пяти лет, с 1930-го – по 1935 г. по заказу издательства «Academia» над переводом «Дон Жуана» Байрона, в конечном счете обвиненная в порочном буквализме и отвернутая. Именно мотивировка отклонения и вызвала удивление поэта: «Когда весной 1930 г. я взялся за перевод “Дон Жуана”, издательству хотелось иметь более точный, более острый и свежий перевод, чем гладкий пересказ Козлова... Я считал, да и теперь считаю заказ “Academia” выполненным так, как он был заказан. Что со времени приема требования заказчика изменились, я, право, не виноват».³¹

Внутреннюю рецензию на перевод Кузмина осенью 1936 г. написал Святополк-Мирский, который решил не просто дать оценку работе своего давнего знакомого, но и найти причины неудачи выдающегося поэта и опытного переводчика: «Перевод – яркая иллюстрация того, как господствующие у нас ложные и вредные взгляды на искусство стихотворного перевода могут даже такого крупнейшего мастера стиха сделать совершенно неудобочитаемым <...> Столь неудачный перевод, сделанный одним из крупнейших мастеров русского стиха, явно по чужой указке, должен быть учтен как грозная сигнализация о коренной порочности переводческих принципов, принятых целой “школой” редакторов и переводчиков, до недавнего (времени) имевшей решающее значение в издательстве. Объективно эти принципы приводят к вредительству и саботажу великого культурного дела критического освоения мировых классиков. Перевод великого поэтического произведения должен быть творческим актом, а не механической игрой в мнимую “точность”».³² Показательно, что поэт пострадал именно потому, что попытался следовать тем новым, чуждым для него требованиям, которые ему были предложены, как обязательные и которые уже через пять лет были признаны устаревшими и вредными.

³⁰ *Гаспаров М. Л.* Неизвестные русские переводы байроновского «Дон Жуана» // Великий романтик: Байрон и мировая литература. М.: Наука. 1991. С. 217.

³¹ Там же. С. 219.

³² Цит. по: *Богомолов Н. А.* Из истории переводческого ремесла в 1930-е годы (М.А.Кузмин в работе над «Дон Жуаном» Байрона) // Русская литература. СПб. 2013. № 3. С. 83–85.

Знаменательно, что большая часть переводческих работ Осипа Мандельштама относится к 1920-м годам, причем это была именно «работа», хотя подчас и высококлассная, поскольку один из крупнейших русских поэтов XX века переводил не столько поэзию (сонеты Петрарки, стихотворения Барбье, фрагменты из старофранцузского эпоса, поэма Важа Пшавелы «Гоготур и Апшина»), сколько прозу, в основном с французского («Злюка-луна» Анри Барбюса, «Обормоты» Жюля Ромена, «Письма к моему другу-патогонцу» Жоржа Дюамеля, «Тартарен из Тараскона» Альфонса Доде).

По свидетельству М. Петровых, Анне Ахматовой приходилось переводить не всегда близкое (в 1920-х годах увлеченная культурой древнего Востока и не без влияния В. К. Шилейко Ахматова перевела целый ряд произведений из древнеегипетской поэзии) и нравящееся; ей надо было добывать средства к существованию и помогать сыну. Ахматова переводила польских поэтов (Юлиан Тувим, Владислав Броневский, Вислава Шимборская), чешских (Витезслав Незвал), румынских (Михаил Эминеску), болгарских (Найден Геров), корейских (Чон Чхоль, Сим Хым, Ким Мин Сун), норвежских (Генрих Ибсен), итальянских (Джакомо Леопарди); ее перу принадлежат прекрасные переводы из сербского эпоса (Хасанагиница), драмы Виктора Гюго «Марион Делорм». В 1950–1960-е годы Ахматова переводила стихи полутора десятков поэтов с тридцати языков, в основном, естественно, в отличие от некоторых профессиональных поэтов-переводчиков, с подстрочника и прежде всего для заработка, но нередко соглашаясь поставить свою подпись в тех случаях, когда переводчик был лишен возможности печататься в Советском Союзе. В письме к Д. Е. Максимову она признавалась: «Я окончательно убедилась, что для поэта переводы – дело гибельное. Творческая энергия утекает и образуется удушье, с которым совершенно нельзя бороться».³³ Между тем многие из переводов Ахматовой навсегда вошли в сокровищницу русской литературы.

Отдельную группу составляют те поэты, заявившие о себе 1910-е и даже в 1900-е гг., которые в 1920-е и 1930-е гг. полностью переориентировались на переводческую «нишу» и перестали не только печатать, но нередко и писать оригинальные стихи. Это один из самых авторитетных переводчиков советской эпохи Михаил Лозинский (1886–1955), друг Анны Ахматовой, начинавший свой творческий путь как акмеист, перу которого принадлежат переводы «Божественной комедии» Данте, «Гартюфа» Мольера, «Сида» Корнеля, «Собаки на сене», «Валенсианской вдовы», «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги, стихов Гете, Шиллера, Гейне, Леконта де Лиля, Ж.-М. де Эредиа, «Кола Брюньон»

³³ Ахматова А. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Правда. 1990. С. 235.

Ромена Роллана и др. Это и Вильгельм Зоргенфрей (1882–1938), в юности поэт, лично близкий Блоку, впоследствии поэт-переводчик, посвятивший свой талант главным образом воссозданию немецкой поэзии: стихов, баллад и пьес Гейне, Шиллера, Гете, Гердера, Грильпарцера, Геббеля. Это Михаил Зенкевич (1891–1973), один из самых талантливых поэтов своего поколения, начинавший как поэт, близкий акмеизму, член «Цеха поэтов» с самого его основания, много сделавший для знакомства России с американской поэзией, стихами Олдингтона, Хьюза и некоторых других. Это Бенедикт Лифшиц (1887–1938), начинавший как самостоятельный поэт и переводивший французскую поэзию начиная с романтизма до первой трети XX столетия. Это и Елизавета Полонская (1890–1969), участник литературных и переводческих студий Гумилева, Чуковского, Лозинского, единственная женщина в литературной группе «Серапионовы братья»; переводила Шекспира, Гюго, Киплинга, Тувима и многих других.

Н. Я. Мандельштам, видимо, очень точно описала то состояние, в которое впал Михаил Зенкевич, когда он осознал, что, как поэта, его печатать уже не будут: «Михаил Александрович Зенкевич рано впал в гипнотический сон или летаргию. Это не мешало ему служить, зарабатывать деньги, растить детей. Может быть, этот сон даже помог ему сохранить жизнь и выглядеть вполне нормальным и здоровым. Но если капнуть, оказывалось, что он давно перешел через грань и не сумел разбить оконного стекла. Зенкевич жил сознанием, что все, что некогда составляло весь смысл его существования, необратимо, кончено, осталось по ту сторону стекла. Это чувство могло бы превратиться в стихи, но шестой акмеист пришел к твердому выводу, что стихов тоже не будет, раз нет Цеха поэтов и тех разговоров, что обольстили его в ранней юности».³⁴ Остается добавить, что это состояние овладело не только «шестым акмеистом» и что не только он нашел из него выход и спасение в стихотворном переводе.

6

Наиболее последовательно и наиболее успешно попытался осуществить синтез «филологической» и «литературной» тенденций в период становления петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода Михаил Лозинский, поэт, ставший профессиональным переводчиком.

Переводить он начал еще в студенческие годы, но перевод стал его призванием и основной профессией уже после революции и связан прежде всего с деятельностью «Всемирной литературы». К тому времени относятся литературные вечера, на которых

³⁴ Мандельштам Н. Воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова. 1970. С. 48–49.

Лозинский выступал с чтением переводов; как раз после одного из таких чтений, переводов из Леконта де Лиль, – 21 октября 1920 года – Блок записал в дневнике ставшие впоследствии знаменитыми слова, посвященные Лозинскому-переводчику: «Глыбы стихов высочайшей пробы».³⁵

Гениальный переводчик Данте безошибочно угадывается в удостоенных благосклонных откликов Брюсова и Гумилева стихотворениях, включенных в сборник «Горный ключ», таких, например, как следующее, без заглавия, его заключающее, написанных за тридцать лет до перевода «Божественной комедии»:

То был последний год. Как чаша в сердце храма,
Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь, –
Как чаша в страшный миг, когда вино есть кровь,
И клир безмолвствует, и луч исходит прямо.
Я к жертве наклонил спокойные уста,
Чтоб влить бессмертие в пречистый холод плоти,
Чтоб успокоить взор в светящейся дремоте,
И чуда не было. И встала темнота,
Но легким запахом той огненной волны
Больные, тихие уста напоены.
Блаженный и слепой, в обугленном молчанье,
Пока не хлынет смерть, я пью свое дыханье.³⁶

Самым убедительным доказательством вынужденного ухода представителей русского модернизма в катакомбы художественного перевода, позволявшего совершать «обряды» и продолжать жить так, как, если бы все оставалось, как прежде, можно считать коллективный перевод в 1920-е годы в студии переводчиков, организованной при «Всемирной литературе» под руководством М. Л. Лозинского, сборника французского поэта-парнасца Ж.-М. де Эредиа.

Куда более громкой, чем французская, оказалась русская судьба замечательного поэта Франции, прежде всего благодаря экспериментальному коллективному переводу, осуществленному М. Л. Лозинским и его учениками, хотя свой вклад в формирование этой

³⁵ Блок А. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т. VII. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 371.

³⁶ Лозинский Г. Горный ключ. Пг.: Альциона. 1916. С. 119.

судьбы в разные внесли также Брюсов, Волошин, Сергей Соловьев, Олерон, Гумилев, Георгий Иванов, Бенедикт Лившиц, Шенгели, Травчетов и многие другие.³⁷

Испанское имя, по мнению Теофиля Готье, не помешало Эредиа создать самые прекрасные на французском языке сонеты. К этой высокой оценке полностью присоединяется П. Верлен: «Все писатели эпохи Возрождения до самого отдаленного потомства прибегали к сонету, который вновь восторжествовал у нас с 1830 г. и нашел в лице Жозе-Мариа де Эредиа, в этом испанце, так удивительно усвоившем себе язык и мирозерцание француза, своего специального великого поэта...».³⁸

Эта работа осталась в истории отечественного поэтического перевода как «соборный», по определению самого Лозинского, труд его студии. В «Чукоккале» Лозинский оставил такие строки в память о коллективном труде, которым он так гордился: «Я памятник воздвиг себе соборно-переводный...».³⁹ «Лозинский открыл нам поэзию перевода», – вспоминала впоследствии одна из ярких переводчиц 1920-1930-х годов Елизавета Полонская.⁴⁰

Поэты русского модернизма и их ученики, прежде всего примыкавшие к «Цеху поэтов», отлученные от читателя, пытались сохранить свою эпоху, дотянуться до нее, воспользовавшись завесой «мировой классики», подчас даже не очень «благонадежной», как поэзия Эредиа. Л. Б. Каменев, выступил к XVII съезду ВКП(б) с основополагающей статьей о планах и задачах издательства «Academia», в которой было заявлено, что в планах издательства найдет место и серия, посвященная «мастерам стиля», в которую включены, в частности, книги Бодлера, Верлена, Малларме, Ницше, Рильке, «глубоко враждебных по своей идеологии», но заслуживающих внимания «в качестве образцов высоких технических достижений словесного мастерства».⁴¹ Имя поэта-парнасца не было упомянуто, но в этом ряду оно выглядело бы не менее естественно, чем имя Малларме, русская судьба которого была значительно менее громкой.

³⁷См.: *Поступальский И. С.* Материалы к русской библиографии Жозе Мариа де Эредиа // Эредиа Ж.-М. де. Трофеи. М.: Наука. 1973. С. 305–314.

³⁸ *Верлен П.* Хосе-Мариа де Эредиа // *Всемирная иллюстрация.* 1895. № 25. С. 487.

³⁹ Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М. Русский путь. 2006. С. 314.

⁴⁰ *Полонская Е.* Города и встречи. М.: НЛО, 2008. С. 399.

⁴¹ *Филичева В. В.* Отзывы Д. А. Горбова о переводах из П. Верлена для издательства «Academia» // *Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов.* СПб., 2021. С. 663.

Трудно не согласиться с тем, что поэзия великого поэта-парнасца действительно позволяла в эпоху запрета на свободное оригинальное творчество писать стихи, переводя. Стихи, они же переводы сонетов Эредиа, созданные Лозинским, его учениками, а также их общим учителем – Гумилевым, достаточно красноречивы, поскольку они очень напоминают оригинальную русскую поэзию предшествующей эпохи – эпохи модернизма:

Иль с каравелл они, склонясь на меч железный,
Смотрели, как встают на небе, им чужом,
Созвездья новые из океанской бездны.

(Н. Гумилев)

Я не один клинок в огонь и чернь одел,
И ради суеты богопротивных дел,
Я душу обрекал бесовскому дурману.

(М. Лозинский)

Под солнцем пламенным, в лучах лазури ясной,
Триремой белою прорезана волна,
И далеко за ней река напоена,
Куреньями кадил и флейтой сладкогласной.

(Г. Иванов)

И Смерть, воспетая твоим нетленным словом,
Путем, не прерванным ни звуком, ни молвой,
На крыльях бархатных, пустыней мировой
Нас, убаюканных, помчит к созвездьям новым.

(Т. Владимирова)

«Не удивительно ли – в начале 20-х годов, когда пролеткультовцы со злорадным торжеством кричали: “Во имя нашего завтра сождем Рафаэля... растопчем искусства цветы”, и Маяковский провокационно вопрошал: “Почему не растрелян Растрелли?”, – в это самое время в центре Петрограда Михаил Лозинский с учениками обсуждал мельчайшие оттенки стихотворений французского парнасца, отвергавшего Человека, который “чужд мечтам отцов”, предал недавних богов забвению, тогда как Природа, Земля “к своим богам нежна из века в век”.⁴²

⁴² Эткин Е. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. СПб.: Академический проект. 1997. С. 35.

Следует отдать должное прозорливости большевистского режима – именно эта деятельность, именно эти увлечения и убеждения были признаны контрреволюционными и антисоветскими.

В высшей степени показательными как для эпохи, так и для интересующей нас темы является, например, протокол допроса Т. М. Владимировой, произведенного Уполномоченным 4-го Отделения СПО А. В. Бузниковым 25/III 1932 г. и представляющего собой малую часть материалов так называемого «Дела М. Д. Бронникова». Пытаясь смягчить свою вину, арестованная давала те показания, которые требовались: «Я входила в антисоветскую литературную группу “Шерфоль”, руководимую и направляемую переводчиком и поэтом Михаилом Леонидовичем Лозинским и поэтом-дилетантом М. Д. Бронниковым. Наш кружок представляет собою ядро переводческой студии, организованной Лозинским, Замятиным и другими и закрытой в 1922 году властями за антисоветскую линию. Наш кружок “Шерфоль” существовал нелегально, собираясь на частных квартирах, и, помимо продолжения перевода сонетов дворянского поэта Эредиа». ⁴³ И далее: «Задача кружка заключалась в укреплении антисоветских позиций членов кружка через насыщение их вышеуказанными идеями. В конце 1931 года собрания кружка вновь после короткого перерыва, участились, в связи с тем, что нашему руководителю Лозинскому, имеющему влияние и вес в издательстве “Академия”, удалось протащить через редакцию издательства издание переводов Эредиа, что явилось стимулом для оживления нашей антисоветской деятельности. Признаю, что издание вышеуказанного поэта (Эредиа) в настоящее время политически вредно». ⁴⁴ В протоколе допроса, произведенного шт. практикантом 4-го отделения СПО В. Мельниковым 31-го марта 1932 г. читаем: «Лозинский, организатор и руководитель этого кружка, является сторонником ушедшей красивой жизни, поклонником дворянской поэзии, вроде поэта Эредиа, с брезгливыми взглядами на современность. Поэзия советской действительности была ему чужда и враждебна. И поэтому он всеми силами старался, и это ему удалось, насыщать кружок дворянско-монархической поэзией, направляя творчество кружка по этому же

⁴³ Вахтина П. Л. Громова Н.А. Позднякова Т. Дело Бронникова. М.: АСТ. 2019. С. 205.

⁴⁴ Протокол допроса Владимировой Татьяны Михайловны, произведенного Уполномоченным 4-го Отделения СПО Бузниковым А. В. 25/III 1932 г. Л. 459. Не включенные в книгу материалы допросов Т. Владимировой были предоставлены мне П. Вахтиной.

руслу».⁴⁵ Остается добавить, что согласно решению Коллегии ОГПУ в ЛВО от 17/VI 1932 г. Т. М. Владимировна осуждена по ст. 58.10 и выслана в г. Любим Ярославской области на 3 года. «Осуждена <...> за участие в переводческом кружке, во главе которого стоял М. Л. Лозинский», а именно за то, что участниками кружка был переведен «сборник сонетов французского поэта Ж.-М. де Эредиа, являющегося старинным мастером стиха».⁴⁶

Б. Лившиц в своем предисловии к изданному в 1925 г. сборнику «Трофеи» Ж.-М. де Эредиа, переведенному на русский язык Д. Глушковым (Д. Олероном), напомнил о том, что автор перевода, родившись в 1884 г. в семье народовольца, эмигрировавшего во Францию, вернувшись в Россию, в 1905-м за участие в революционном восстании попал в тюрьму, затем, в 1908-м, за принадлежность к нелегальной организации, снова попал в тюрьму, уже до 1914-го, затем был выслан в Восточную Сибирь, где и умер в 1918 году после операции. Что же касается переводческой деятельности Глушкова, то заслуга его, согласно Лившицу, в том, что он «равно далек и от бальмонтской бесшабашной отсебятины и от благонамеренной безличности большинства русских переводчиков», именно потому и сумел почти вплотную подойти к «обетованному им поэту».⁴⁷ Спустя семь лет, в 1932, за антисоветскую линию и укрепление антисоветских позиций «благодаря переводу сонетов дворянского поэта Эредиа» М. Л. Лозинского осудили на три года лишения свободы условно, а некоторых его учеников выслали из Ленинграда.

Отметим также, что Б. Лившиц, один из самых великих отечественных поэтов-переводчиков, отдавая дань уважения своему предшественнику, дал также замечательную характеристику самому художественному переводу, высокому искусству и святому ремеслу одновременно: «Д. И. Глушков, в свободные от революционной и политико-общественной работы часы, писал стихи, переводя, главным образом, лучших французских и классических поэтов древности».⁴⁸ Писал стихи, переводя...

7

Противостояние «филологов» и «поэтов» на ниве художественного перевода с максимальной остротой проявилось именно во время сотрудничества тех и других во

⁴⁵ Протокол допроса Владимировой Татьяны Михайловны шт. практикантом 4-го отделения СПО Мельниковым В. 31-го марта 1932 г. Л. 462.

⁴⁶ Вахтина П.Л. Громова Н.А. Позднякова Т. Дело Бронникова. С. 210.

⁴⁷ Лившиц Б. Предисловие // Эредиа Ж.М. де Эредиа. Трофеи. Л.: Государственное издательство. 1925. С. 13.

⁴⁸ Там же. С. 17.

«Всемирной литературе», издательстве, которое, по замыслу Горького, должно было давать верный кусок хлеба в первую очередь писателям, а и уже во вторую профессорам, коль скоро право на него в новой, советской, России имели только те, кто находился на государственной службе. При этом филологи, готовые переводить художественную литературу, почувствовали себя вытесняемыми на обочину. По воспоминаниям Е. Книпович, Блок, вынужденный тесно с ними сотрудничать и читать их работы, к большинству из них относился со смешанным чувством: «уважения и почтительной неприязни, а также и досады на разрыв между огромным объемом знаний и академической косностью и даже тупостью в восприятии искусства». Однако были среди них и те, например, В. М. Алексеев, кто вызывал его восхищение, поскольку в их работах «сумма знаний сочеталась с артистизмом и способностью к обобщениям».⁴⁹

В сущности, приверженцы как «литературного», так и «филологического» подхода в равной степени были убеждены в возможности адекватного перевода, достигаемого теми или иными средствами. Эту возможность убедительно обосновал Лозинский: переводчик, с его точки зрения «должен стремиться к тому, чтобы всякий раз совокупность отобранных им элементов являлась наиболее полным **художественным эквивалентом оригинала**. Он должен стремиться к тому, чтобы его перевод производил **то же впечатление**, что и подлинник, чтобы он был ему **эстетически равноценен**. А для этого его перевод должен обладать **внутренней эстетической ценностью, самоценностью**».⁵⁰

Как бы подчиняясь законам сонета (тезис – антитезис – синтез), не имеющий аналогов в мировой истории феномен культуры сложился из противостояния «поэтов», в бóльшей, чем когда бы то ни было степени вовлеченных в переводческую деятельность, и «филологов», обвиняемых в буквализме. Писатели всегда занимались художественным переводом, но никогда прежде переводная литература не была столь масштабной, никогда и ни в какой стране самые известные писатели не занимались переводом в таком объеме, и, соответственно, эта деятельность не производила впечатления «вторжения» в область интересов переводчиков, более или менее профессионально этой работой занимавшихся. Масштабная литературная «миграция» вызвала «антитезис», отпор со стороны переводчиков-филологов, сторонников филологически выверенного и максимально уважительного подхода к оригиналу, попытавшихся дискредитировать своих противников,

⁴⁹ Книпович Е.Ф. Об Александре Блоке. Дневники. Комментарии. М.: Советский писатель. 1987. С. 43.

⁵⁰ Лозинский М. Искусство стихотворного перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс. 1987. С. 105.

которые, в свою очередь, вынуждены были, защищаясь и отстаивая свои позиции, с максимальным вниманием отнестись к принципам, изложенным Гумилевым в его инструкции для переводчиков 1919 года, а фактически манифесте: «Переводы стихотворные».

При этом как ученики самого Гумилева, в том числе по «Цеху поэтов», так и другие наследники Серебряного века, не только в первом поколении, как Мария Петровых, отвечали главному постулату гумилевского манифеста, спасительного для любого творца – переводчик поэзии должен быть поэтом. Синтезом и послужило возникновение школы стихотворного перевода, стремящейся к тому, чтобы переводы становились выдающимися произведениями национальной литературы, и в то же время текстами, сохраняющими все характерные особенности оригинального произведения инонациональной литературы.

8

Подведем некоторые итоги.

Сологуб, Гумилев, Кузмин и другие петербургские поэты эпохи модернизма, заложили основы петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода. Их ученики (Лозинский, Зоргенфрей, Зенкевич, Полонская, Вс. Рождественский, Б.Лившиц) утвердили принципы этой школы, примирившей «поэтов» и «филологов», два многовековых «уклона»: выражать «слово словом» или «смысл смыслом», переводить буквально «по словам», или «по смыслу»,⁵¹ добившись синтеза двух, казалось бы, взаимоисключающих тенденций, к которому призывал Гумилев в своем переводческом манифесте (переводить поэзию может лишь поэт, пытающийся сохранить все основные особенности оригинала).

В условиях советской действительности стихотворный перевод стал своеобразными катакомбами, которые давали возможность, чаще всего, иллюзорную, сохранять человеческое достоинство, плыть против течения и заниматься любимым делом.

Массовый, вынужденный «уход» поэтов Серебряного века в стихотворный перевод, обеспечивший сохранение поэтической, творческой энергии, был в каком-то смысле аналогичен консервации, сохранению языковой энергии на протяжении веков народами, изгоняемыми с территории, на которой они веками жили, например, сефардами испанского языка XV столетия, после изгнания их из Испании в 1492 году.

⁵¹ Алексеев М. П. Проблема художественного перевода // Художественно-филологический перевод 1920-х – 1930-х годов. СПб.: Нестор-история. 2021. С. 559–560.

Каждый из поэтов Серебряного века, свидетель гибели эпохи модернизма, вслед за Шекспиром, блестяще переведенным Э. Л. Линецкой, мог бы сказать: «Чернильной вязью жизнь продлю тебе».⁵² Чернильной вязью художественного перевода.

Формирование и расцвет школы стихотворного перевода в России не случайно совпали с концом Серебряного века русской поэзии. Более того, первыми блестящими представителями золотого века художественного перевода в России XX столетия оказались последние представители Серебряного века: Сологуб, Гумилев, Кузмин, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, Цветаева. Сталкиваясь каждый год со все более возрастающим давлением цензуры, они вынуждены были именно художественному переводу посвящать души прекрасные порывы, а не просто уделять ему все больше сил, энергии и времени. Энергии в данном случае творческой, эстетической и поэтической, которая по закону сохранения, перетекла из оригинальной в переводную, сохранив при этом все достоинства и потенциал оригинальной.

⁵² «Чернильной вязью жизнь продлю тебе». Из переводов Эльги Линецкой. М.: Рудомино. 2018. С. 363.

Спор о герое без победителя: дискуссия о творческих лозунгах РАПП в 1930 году

Литературный процесс во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х годов претерпел значительные изменения. Государство стремилось контролировать культуру, обладало ресурсами, благодаря которым можно было оказывать влияние на писателей (одним из них была монополия на издание и распространение книг, установившаяся после закрытия частных предприятий). Вопросы литературной жизни обсуждались в центральных газетах, соединяясь с вопросами верности партийной линии; выпускались распоряжения в области культуры.

Постановление ЦК РКП(б) от 18 июня 1925-го года «О политике партии в области художественной литературы» утверждало, что «партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы», а пролетариат в капиталистическом обществе «не мог выработать своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы». Такая формулировка поощряла к поиску этих ответов. Речь шла о том, что рано или поздно произойдет «завоевание позиций (пролетариатом. – *А. С.*) в области художественной литературы».¹ Постановление выводило на первый план творчество пролетариата. С 1928 года Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) стала во главе региональных ассоциаций. Организация обладала значительным влиянием.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировало РАПП. Все писатели, поддерживавшие советскую власть, должны были объединиться в союз. Поиск художественных форм пролетарской литературы перестал быть актуальным, теперь споры велись о том, по какому пути должна идти советская литература. Через месяц после выхода постановления

¹ О политике партии в области художественной литературы (Резолюция ЦК РКП(б)) // Правда. 1925. 1 июля. № 147. С. 6.

в «Литературной газете» впервые был применен термин «социалистический реализм».² Оргкомитет Союза советских писателей и другие литературные и научные организации проводили дискуссии о соцреализме с участием писателей, критиков, литературоведов, издавали сборники статей о новом методе. Его определение было включено в Устав Союза советских писателей, принятый на Первом съезде.³ Дискуссии, каким путем должна идти литература, были завершены.

Х. Гюнтер, рассматривавший соцреалистический канон в дискурсивном плане (исследователь выделил общий идеологический, литературно-политический, металитературный и собственно литературный дискурсы), определял первую половину 1930-х годов как фазу канонизации.⁴ Он писал также об утверждении нормативной эстетики соцреализма в 1932–1940-х годах.⁵ Е. А. Добренко описывал период 1928–1932 годов как тот, который «уже не вполне принадлежит к 1920-м, но еще не совсем принадлежит и к 1930-м».⁶

Рубеж второго и третьего десятилетий XX века был периодом переходным от многообразия вариантов к единообразию, периодом поисков, важную роль в которых играла критика. Она (зачастую с искажениями и непоследовательно) доносила до писателя информацию о том, чего от него ждут.

В данной главе рассмотрим дискуссию внутри РАПП о творческих лозунгах организации. Дискуссия была выбрана как наиболее репрезентативная: она проходила внутри самой влиятельной на тот момент организации; касалась ключевых вопросов о герое произведения и об идеологии в литературном творчестве; пик ее пришелся на

² Б. п. Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков. На собрании актива литкружков Москвы // Литературная газета. 1932. 23 мая. № 23 (192). С. 1.

³ Устав Союза советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 716.

⁴ Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 281, 283.

⁵ Гюнтер Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932—1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М., 2011. С. 248–252.

⁶ Добренко Е. А. Становление института советской литературной критики в эпоху культурной революции: 1928—1932 // Там же. С. 145–146. Здесь и далее изменения шрифта в цитатах авторские. – А. С.

рассматриваемый переходный период, а именно (по Гюнтеру) на первый этап фазы канонизации, который «характеризуется вытеснением и элиминацией конкурирующих направлений в литературе и литературной критике».⁷

Внутри ассоциации произошел раскол. Часть руководства (Г. Лелевич, С. А. Родов, А. И. Безыменский), так называемые «левые», отказались от сближения с писателями-попутчиками. Это было расценено как «комчванство», осужденное постановлением ЦК РКП(б) 1925-го года «О политике партии в области художественной литературы». Отстраненные от руководства организацией, «левые» составили оппозицию, которая постепенно разрасталась. К 1930 году в нее вошли также представители школы В. Ф. Переверзева, разрабатывавшей социологическое направление в литературоведении и разгромленной в 1929–1930 годах при участии РАПП. Оппозиция заявляла, что выступает против лозунгов, выдвинутых налитпостовцами (руководством РАПП, собиравшимся вокруг журнала «На литературном посту»), а именно: углубленного психологизма, «живого человека», учебы у классиков и теории непосредственных впечатлений. Противостояние развернулось во время III конференции Ленинградской ассоциации пролетарских писателей (ЛАПП), проходившей 15–21 мая 1930 года (на конференции выступавших против руководства РАПП называли «беспринципным блоком ренегатов», в августе 1930 года блок оформился как группа «Литфронт»; в главе речь идет о более ранних событиях, поэтому это название не используется). На заседании секретариата РАПП от 19 июня 1930 года обе стороны конфликта пытались интерпретировать итоги конференции в свою пользу.⁸ У оппозиции были для этого основания. На заседаниях выступали члены рабочих кружков, представлявших голос пролетарской литературы, о будущем которой велись споры. Кружками была выработана резолюция, отмечавшая «наибольшую опасность» психологизма и «забвения примата классового над личным», что поддерживало выступления оппозиции.⁹

Во время дискуссии несколько раз отмечалось, что идет борьба двух методов. Метод оппозиции не получил устойчивого названия: он был определен как «классово-

⁷ Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 283.

⁸ Заседание секретариата РАПП от 19 июня 1930 г. // ОР ИМЛИ. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 8.

⁹ Б. н. Творческая декларация – 16 литгрупп и кружков ЛАПП // Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 453–454.

производственный», однако этот термин использовался единожды.¹⁰ А словосочетание «психологический реализм» применительно к методу налитпостовцев появлялось в высказываниях обеих сторон. Название было введено оппозицией, а именно Безыменским. Один из руководителей РАПП В. М. Киршон отказывался от термина, заявляя, что он налитпостовцам «пришивается».¹¹ Другой, Ермилов, использовал термин, отмечая, что он «несуразен».¹² Рядовые сторонники налитпостовцев применяли его без оговорок.¹³

Помимо спора по теоретическим вопросам, шла дискуссия об оценке произведений представителей разных лагерей. В центре внимания оказались работы налитпостовцев-членов ЛАПП – роман Ю. Н. Либединского «Рождение героя» и повесть М. Ф. Чумандрина «Бывший герой», с одной стороны, пьеса Безыменского «Выстрел», с другой. Отметим, что налитпостовцы в обоих произведениях вывели в названиях на первый план героя, внимание к отдельному человеку вытекало из обсуждавшихся лозунгов.

Основным приемом дискуссии были взаимные обвинения. Стороны указывали друг другу на смену позиции. Так, налитпостовцы регулярно вспоминали Безыменскому его статью «О проблеме психологического углубления», созданную на основе доклада 1927 года. В ней шла речь о показе «живого человека», Безыменский призывал к «углубленному индивидуализированию персонажей», при этом утверждал связь переживаний отдельного героя с «переживаниями целого общественного класса», отмечал, что «в свете психологического анализа, анализа более углубленного, нам нужно показать свой класс».¹⁴ В дальнейшем Безыменский начал настаивать на первостепенном значении социальной составляющей, например: «Метод же психологического реализма обозначает отставание от хода жизни и борьбы рабочего класса, ибо стремится к раскрытию сложных процессов развития индивидуальной психики, выявляющихся значительно позже тех социальных явлений, которые их вызвали».¹⁵ Он перешел от

¹⁰ Там же. С. 256.

¹¹ Там же. С. 110.

¹² Там же. С. 157.

¹³ См., например: Там же. С. 311.

¹⁴ *Безыменский А.* О проблеме психологического углубления // Творческие пути пролетарской литературы / Под ред. Л. Авербаха. М.; Л., 1928. [Сб. 1.] С. 71, 74.

¹⁵ *Безыменский А.* В атаку на психологический реализм! // Литературная газета. 1929. 4 ноября. № 29. С. 2.

поддержки лозунга «живого человека», утверждений о важности и личности, и класса к тезису о приоритете классового.

Еще одним обвинением, звучавшим на конференции, было отсутствие единства позиции каждой стороны. Блок был назван беспринципным из-за того, что взгляды его представителей оценивались налитпостовцами как противоречащие друг другу. В свою очередь, представитель блока ответственный редактор «Литературной газеты» Б. С. Ольховый обвинял руководство следующим образом: «Тов. Ермилов здесь с этой трибуны говорил о том, что лозунг “живого человека” есть наш боевой большевистский лозунг. Ясная постановка вопроса, но как связать это с тем заявлением Фадеева, что этот боевой пролетарский лозунг только для начинающих писателей». ¹⁶ Однако А. А. Фадеев не говорил о лозунге живого человека, а Ермилов ограничил его применимость: «На том этапе развития, на котором находится она (литература. – А. С.) сейчас, лозунг “живого человека” сменяется другими, соответствующими этому более высокому этапу и базирующимся на более высокой основе. Но и сейчас для десятков и сотен начинающих писателей этот лозунг сохраняет и поныне свое боевое значение». ¹⁷ Это говорит либо о том, что Ольховый искажил речи оппонентов, либо о том, что сборник неполно или неточно передает стенограммы. Оба варианта возможны. Участники дискуссии часто обвиняли друг друга в недобросовестном неточном цитировании, а также в применении стратегии выдавать взгляды противника за собственные.

Уход дискуссантов от сути обсуждавшихся лозунгов, разнообразие мнений и их переменчивость снижают возможность представления полной картины противостояния. С. И. Шешуков описал историю РАПП в ее внутренней борьбе и в борьбе с другими организациями. Но и его исследование не во всем точно следует материалу. Он оценивал позиции участников дискуссии, развернувшейся на конференции, как правильные или неправильные, например, замечая, что блок из-за «ограниченности в понимании специфики искусства» боролся с «совершенно верной» мыслью о том, что «общественные классы познаются в художественном творчестве через отдельную, конкретную, типическую личность». ¹⁸ Шешуков, комментируя выступление одного из руководителей РАПП В. В. Ермилова, утверждавшего, что тезисы блока не противоречат взглядам налитпостовцев, указывал на лживость этого заявления, отсылая к лозунгам и призывам

¹⁶ Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 337.

¹⁷ Там же. С. 164.

¹⁸ *Шешуков С. И.* Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 2013. С. 264.

руководства.¹⁹ Между тем, в подтверждение своих слов Ермилов привел цитаты из опубликованных статей налитпостовцев, которые были созвучны высказываниям оппозиции.²⁰

Таким образом, спор нуждается в дальнейшем прояснении. Данная попытка уточнить картину дискуссии не претендует на полноту охвата материала.

Рассмотрим позиции оппонентов не в диахронии, а на момент III конференции ЛАПП, сборник стенограмм которой был опубликован под названием «Творческая дискуссия в РАППе» (1930). Помимо этого, в связи с конференцией было подготовлено издание «К творческим разногласиям в РАПП'е» (1930). К цитатам из более ранних выступлений будем прибегать, чтобы показать изначальные формулировки тезисов.

Обратим внимание на программу каждой стороны, минимизируя разбор того, верны ли взгляды, приписывавшиеся выступавшими противникам. Это значительно сокращает объем материала, поскольку обвинения были весомой составляющей дискуссии.

Дискуссия велась обо всех творческих лозунгах, выдвинутых руководством РАПП, мы же сфокусируемся на тех положениях, которые были связаны с изображением героя, речь пойдет о лозунгах «живого человека» и углубленного психологизма.²¹

Программа блока строилась на противостоянии налитпостовцам, что заметно, в частности, по сборнику «К творческим разногласиям в РАПП'е»: первую часть, представлявшую позицию руководства, завершали цитаты из статей налитпостовцев, доказывавшие их правоту в споре, вторую часть, излагавшую взгляды блока, тоже завершали цитаты из статей налитпостовцев, но с критическими комментариями.²² Так что позиция руководства РАПП имела определяющее значение для спора.

¹⁹ Там же. С. 268–270.

²⁰ Цитаты отличаются от первоисточника редкими, не влияющими на смысл заменами слов, есть купюры, ср.: Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 165–167 и *Авербах Л.* Противники ли мы психологизма // Творческие пути пролетарской литературы / Под ред. Л. Авербаха. М.; Л., 1929. Сб. 2. С. 120–121; *Ермилов В.* Творческое лицо пролетарской литературы // Там же. С. 175–176, 180–181.

²¹ Вокруг лозунга учебы у классиков шли споры, у кого и чему учиться, а от чего необходимо отказаться. Блок не принимал лозунг непосредственных впечатлений, объявлял его идеалистическим и восходящим к А. Бергсону, а не К. Марксу (см. выступление Камегулова: Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 363–366).

²² К творческим разногласиям в РАПП'е. Л., 1930. С. 83–94, 185–190.

Налитпостовцы вели «курс на психологическое углубление». В 1928 году Л. Л. Авербах заявлял: «Мы никак не боимся призывать писателей к анализу индивидуальной психологии, ибо мы не противопоставляем ее психологии социальной».²³

Блок выступал против монополии психологизма. Например, это звучало на конференции в высказываниях Безыменского («мы боремся прежде всего за то, чтобы отменить монополию психологического реализма»). Налитпостовцы отвергали обвинения в установлении монополии и, вторя блоку, утверждали, что выступают за разнообразие жанров.²⁴ Спор переходил с направления на жанры. В частности, в декларациях оппозиции отмечалась недооценка очерка, который «уже становится одним из наиболее важных и действенных литературных видов», а Ермилов в ответ заявлял: «Разве найдется какой-нибудь сумасшедший человек, который скажет, что он против сатиры, против романа-утопии, против очерка и т. п.?».²⁵

Ряд участников блока на конференции выступал за показ психологии героев: «мы за показ психологии, потому что людей без психологии не бывает» (М. С. Гельфанд), «мы за освещение новой психологии деревни, людей на фабриках и новых представителей пролетарской интеллигенции, не взятой изолированно, самодовлеюще, а взятой в текущей борьбе, в текущем социалистическом строительстве» (Т. Костров).²⁶ В последнем случае уточнялась тематика и утверждалась необходимость связывать действия отдельного человека с ситуацией в стране.

Схожие высказывания о значимости социальной составляющей при показе героя звучали в выступлениях обеих сторон. Так, сравним слова Кострова о необходимости изображать личность в связи с социалистическим строительством и выступление одного из теоретиков руководства Ермилова, который, ведя речь о лозунге «живого человека», назвал общий и обязательный для обеих сторон источник этого тезиса: «“живой человек”, т. е. человек классовый, которого пролетарский писатель обязан показывать в соответствии с формулой Маркса о человеке, как совокупности общественных отношений».²⁷ К. Маркс в шестом тезисе о Л. Фейербахе писал: «Но сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивидууму. В своей действительности она есть

²³ *Авербах Л.* Противники ли мы психологизма // Творческие пути пролетарской литературы / Под ред. Л. Авербаха. М.; Л., 1929. Сб. 2. С. 111, 112.

²⁴ Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 123, 257–258.

²⁵ Там же. С. 455, 464, 196.

²⁶ Там же. С. 225, 50.

²⁷ Там же. С. 159.

совокупность общественных отношений».²⁸ Это положение в рассматриваемый период развивалось в ряде гуманитарных наук. В частности, оно легло в основу работ психолога и педагога Л. С. Выготского, основоположника социальной и культурно-исторической психологии. Тезис Маркса применялся руководством РАПП еще до активного разворачивания дискуссии. Так, на первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей в мае 1928 года Фадеев утверждал, что «человек является продуктом известной общественной среды».²⁹

Дискуссия велась внутри одной организации, стремившейся следовать официальной идеологии, основы которой находили в трудах Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина. В итоге ее участники опирались на общие базовые тезисы.

Обе стороны говорили о своей приверженности диалектическому материализму. Сравним высказывания в сборнике «К творческим разногласиям в РАПП'е». Либединский заявил: «Мы первые стали конкретно разрабатывать диалектико-материалистический метод в литературе»; а А. Д. Камегулов, обозначая позицию блока, сообщил: «Мы выступаем против показа психологии, оторванной от социально-практической деятельности персонажа. Мы – за показ психологии методом материалистической диалектики».³⁰ Последняя фраза могла принадлежать налитпостовцам. Слова об отрыве от социально-практической деятельности укладываются в выступления обеих сторон против «бездейственного психологизма»: сравним высказывания представителя руководства Ермилова («мы с самого начала вели борьбу против тенденций бездейственного психологизма») и оппозиции – Кострова («психология бездейственная <...> нас сейчас удовлетворить не может»)³¹.

Блок выдвигал требования, с которыми невозможно было спорить пролетарской организации, работавшей в русле официальной идеологии. Этот прием противников подчеркнул в своем выступлении Фадеев: «Говорят, например, о классово-действенном искусстве. Кто же из пролетарских писателей посмеет возражать против того, чтобы

²⁸ [Маркс К.] Тезисы о Фейербахе // Энгельс Ф. Людвиг Фейербах / Предисл. Н. Карева. М.; Л.: ГИЗ, 1928. С. 83.

²⁹ Фадеев А. Столбовая дорога пролетарской литературы // Творческие пути пролетарской литературы / Под ред. Л. Авербаха. М.; Л., 1929. Сб. 2. С. 61.

³⁰ Либединский Ю. За что борются напостовцы (собрание низовых кружков ЛАПП'а – 25 апреля 1930 г.) // К творческим разногласиям в РАПП'е. Л., 1930. С. 21; Камегулов А. Письмо товарищам // Там же. С. 120.

³¹ Творческая дискуссия в РАПП'е. [Л.,] 1930. С. 165, 50.

искусство было классово-действенным? <...> Говорят, что нужна актуальная литература, отвечающая текущему моменту. Против этого было бы смешно спорить и возражать».³²

Общие для обеих групп положения использовались для того, чтобы мотивировать противоположные оценки одного и того же явления. Так произошло при разборе романа Либединского «Рождение героя». В произведении основное внимание было уделено личной жизни главного героя, его мыслям и переживаниям. Камегулов, исходя из уже названного тезиса Маркса, апеллируя к значимости социально-экономических факторов, обвинял Либединского в «идеалистическом отрыве психического содержания личности от реальной общественной среды».³³ В этом руководство РАПП соглашалось с блоком (согласно Ермилову, «ошибка Либединского состоит в том, что он преувеличил семейно-бытовой план за счет показа своей идеи в более трудном плане, – в плане общественного действия»³⁴). В то же время налитпостовцы оценивали произведение как удачное, опираясь при этом на широко транслировавшуюся установку о воспитательной функции искусства. Е. С. Добин, рецензируя роман Либединского, увидел «заслугу автора и достоинство произведения в том, что орудием углубленного психологического анализа вскрыты в “Рождении героя” подспудно заложенные, даже у передовой части рабочего класса, остатки классово чуждых мыслей и чувств, чтобы этим самым помочь делу освобождения “нового” человека над ними».³⁵

Представитель блока Г. Горбачев иронично изложил содержание дискуссии: «здесь товарищи говорят, что они реалисты, а мы не реалисты, что они за психологию, а мы против психологии, что они за какого-то особенного живого человека, а мы за дохлого человека».³⁶

Однако, судя по материалам дискуссии, обе стороны выступали за показ психологии. Лозунг «живого человека» признавался оппозицией полезным. Гельфанд отмечал, что лозунг «до известного момента» «имел известное практическое значение».³⁷

³² Там же. С. 257.

³³ Камегулов А. Письмо товарищам // К творческим разногласиям в РАПП'е. Л., 1930. С. 110.

³⁴ Ермилов В. Гоголевский Осип в качестве литературного теоретика. Ответ т. Кострову // На литературном посту. 1930. апрель. № 8. С. 9.

³⁵ Добин Е. Обсуждаем творческий метод. «Рождение героя» Ю. Либединского // Литературная газета. 1930. 12 мая. № 19 (56). С. 2.

³⁶ Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 390.

³⁷ Там же. С. 213.

А В. А. Сутырин, выступивший в сборнике «К творческим разногласиям в РАПП'е» от лица руководства, говорил о возможной замене лозунга, подчеркивая при этом, что это не будет означать признанием его ошибочным, а станет «новым его утверждением в форме более высокой».³⁸

Основные тезисы оппозиции в сборнике «К творческим разногласиям в РАПП'е» включали следующий: блок выступает «против объявления слюняйского психологического самокопания интеллигентов столбовой дорогой пролетлитературы, за показ активно действующего человека во всей сложности его общественной психологии».³⁹ Руководство не заявляло, что оно стоит за показ «слюняйского психологического самокопания интеллигентов», также неясна разница между «живым человеком» и предлагаемым оппозицией «активно действующим». Более того, в том же сборнике представитель блока Л. В. Цырлин напрямую поддержал лозунг «живого человека»: «Именно наша постановка вопроса только и может обеспечить пролетарской литературе возможность показа действительно живого человека, а не выдуманного, отвлеченного, одинокого “Робинзона”».⁴⁰ То есть обе стороны утверждали, что они знают, какой именно психологизм нужен и как надо изображать «живого человека». Заявленное противостояние оказалось разговором о совпадающих взглядах, пусть и насыщенным взаимными обвинениями. Спор велся на общем языке с использованием убедительных для обеих сторон аргументов, которые сложно было игнорировать.

Но единство взглядов в вопросе о показе героя (которое можно сформулировать как требование изображать нового человека в условиях социалистического строительства, уделяя особое внимание его мыслям и переживаниям, а также связи с жизнью страны) было таковым только согласно части высказываний блока. Оппозиция в ряде случаев выступала против названных рекомендаций писателю.

Общий тезис о связи индивидуального и социального сопровождался разногласиями об особенностях изображения этой связи. Еще до конференции Авербах заявлял, что «анализ психологии индивидуальной является лучшим путем к пониманию психологии социальной».⁴¹ Отталкиваясь от этого высказывания, оппозиция напомнила

³⁸ Сутырин В. О благородных предках // К творческим разногласиям в РАПП'е. Л., 1930. С. 85.

³⁹ Там же. С. 96.

⁴⁰ Цырлин Л. Долой толстовство // Там же. С. 151.

⁴¹ Авербах Л. Противники ли мы психологизма // Творческие пути пролетарской литературы / Под ред. Л. Авербаха. М.; Л., 1929. Сб. 2. С. 112.

еще об одном базовом тезисе. Гельфанд рассуждал: «понятие класса как целого, как общего является понятием куда более содержательным, богатым, чем понятие индивидуального, хотя бы и классового человека. Более того: понятие класса включает и подчиняет себе понятие индивидуального <...> мы считаем, что через социальную психологию можно понимать психологию индивидуальную, а не наоборот. Мы исходим из признания примата классового над личным».⁴² То есть оппозиция предлагала изображать коллективного героя. Были выпущены произведения с таким героем. Блок высоко оценивал пьесу Безыменского «Выстрел». В произведении была показана согласованная работа бригады, ремонтировавшей трамвай. Рабочие так описывали результат своего труда: «Герой наш – Время. / Все мы вместе, / И вместе с тем – любой из нас».⁴³ В. В. Вишневский в качестве творческого ответа налитпостовцам создал пьесу «Последний решительный», в которой моряки выступали как единое целое, кроме двух персонажей, выбившихся из коллектива и отданных под трибунал за нарушения дисциплины.

Важным требованием оппозиции была политическая оценка действий героев. Блок заявлял, что в лозунге «живого человека» «забыто главное, основное, обязательное для каждого пролетарского писателя, а именно: требование отчетливого политического, классово-действенного отношения к действительности».⁴⁴ Оппозиция приходила к выводу о вреде раскрытия психологии врага, потому что это может способствовать его оправданию. Гельфанд назвал тенденцию показа положительных черт классового врага и описания его переживаний «морализирующей, всепримиряющей, всепрощающей, отвлекающей от действительных противоречий реального классового общества творческой установкой», налитпостовцы же настаивали на необходимости изображения отрицательного персонажа в сложном сочетании черт его поведения и переживаний, в том числе привлекательных, что пояснялось необходимостью предупреждения читателя о возможной маске врага, что упростит разоблачение последнего.⁴⁵

Универсально позицию блока выразил на конференции Гельфанд, комментируя пьесу Либединского «Высоты». К ее недостаткам он отнес такое изображение героя, когда «второстепенные, несущественные, случайные с нашей общеклассовой точки зрения, психологические свойства индивида ставятся на одну доску, ставятся в один ряд с

⁴² Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 218.

⁴³ *Безыменский А.* Выстрел. М.; Л., 1930. С. 125.

⁴⁴ Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 458.

⁴⁵ Там же. С. 223, 328.

наиболее существенными классовыми моментами».⁴⁶ Психологизм признавался только частично, тот, который не вредит идеологически верному показу героев разной социальной принадлежности; положительные характеристики классового врага или отрицательные пролетария, тем более партийца, могли быть отвергнуты как несущественные, то есть нетипичные.

Описание блоком того, какой именно психологизм должен применять пролетарский писатель, превращало его в свою противоположность. В октябре 1930 года представитель оппозиции Вишневский говорил о борьбе двух методов, «психологического» и «антипсихологического»,⁴⁷ и это соответствует картине рассмотренного противостояния в его крайних проявлениях.

Дискуссия внутри РАПП продолжала споры о развитии пролетарской культуры, которые велись ранее с другими организациями. РАПП занимал среднюю позицию в борьбе с «левым» ЛЕФ и «правым» «Перевалом» с его теоретиком А. К. Воронским. Исследователь А. Л. Юрганов характеризует позиции представлявших эти группы журналов после упоминавшегося Постановления РКП(б) от 18 июня 1925 года как культ факта («Новый Леф») и психологической действительности («Перевал»).⁴⁸ В ходе III конференции ЛАПП Добин обвинял оппозицию в наследовании взглядам ЛЕФ, а оппозиция, в свою очередь, обличала руководство в опоре на теорию Воронского.⁴⁹ Помимо этого, оппоненты обвиняли друг друга в преемственности выступлениям Воронского и Переверзева. Но чаще всего встречались указания на схожесть позиций блока и ЛЕФ, руководства и «Перевала».

«Борьба на два фронта» с правым и левым уклоном была обозначена как «единственно правильная политика партии» в речи И. В. Сталина на Пленуме ЦК ВКП(б)

⁴⁶ Там же. С. 221.

⁴⁷ Б. п. «Первая Конная» Вс. Вишневского // Литературная газета. 1930. 24 окт. № 49. С. 4.

⁴⁸ Юрганов А. Л. Конкурирующие модели пролетарской культуры в СССР 1920-х годов // Россия и современный мир. 2018. № 2. С. 140, 146. Позицию журнала «На литературном посту», в котором публиковалось руководство РАПП, исследователь определяет как культ социологической действительности и говорит о его «вражде к психологизму» (Там же. С. 145). Такая оценка, хоть и представляется неточной, стала возможной из-за регулярных высказываний теоретиков РАПП о значимости показа общественного, классового человека.

⁴⁹ Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 281, 341.

от 19 ноября 1928 года.⁵⁰ РАПП повторял эту схему борьбы. Поскольку позиции «правых» и «левых» ранее были признаны РАПП ошибочными, налитпостовцы и блок, предвидя возможные обвинения, высказывались менее радикально, чем представители ЛЕФ и «Перевала». Вероятно, в том числе поэтому позиция блока была внутренне противоречивой. Продолжение споров о том, что и как должен изображать пролетарский писатель, начавшееся между разными организациями, говорит об актуальности этого вопроса.

В то же время стоит отметить, что важной подоплекой дискуссии была борьба за власть внутри организации,⁵¹ что не отменяет содержательную сторону спора, но снижает ее значимость. Несмотря на сходство части утверждений, общий взгляд не был выработан, дискуссия велась с высоким эмоциональным накалом. Вероятно, достижение договоренности не было целью выступавших, а взаимные политические обвинения не позволяли признать, что в словах противников есть созвучие собственной позиции.

Общим для обеих сторон дискуссии был тезис об обязательности идеологического воздействия литературы на читателя. Блок в своей декларации «Против чего и за что мы боремся», которая была распространена на конференции, утверждал, что пролетарская литература должна стать «действительным орудием революционной перестройки общественного сознания».⁵² Авербах еще в 1928 году заявлял, что «помочь переделке человеческого материала, способствовать направлению роста индивидуальности в социалистическое русло пролетарский писатель может именно углубленным психологизмом».⁵³

Внимание к такой функции литературы, как конструирование идеологии, уделялось государством еще в первые годы советской власти, что проявилось, в частности, в феномене «кремлевской критики» (устных и письменных выступлениях о литературе

⁵⁰ Речь тов. Сталина на ноябрьском Пленуме ЦК ВКП(б) 19 ноября 1928 года // Правда. 1928. 24 ноября. № 273 (4105). С. 4.

⁵¹ Историю административного противостояния РАПП и группы «Литфронт» см.: Быстрова О., Кутейникова А. «Литературный фронт»: хроника противостояния // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Кн. 2. С. 789—813.

⁵² Творческая дискуссия в РАППе. [Л.,] 1930. С. 462.

⁵³ Авербах Л. Противники ли мы психологизма // Творческие пути пролетарской литературы / Под ред. Л. Авербаха. М.; Л., 1929. Сб. 2. С. 88.

членов ЦК РКП(б) и других политических деятелей).⁵⁴ Эта тенденция была подхвачена политическими работниками, превратившимися в работников литературных для продвижения партийных интересов в этой сфере. Предшественница рассматриваемого противостояния, напостовская критика 1922–1925 годов (публиковалась в журнале «На посту», на смену которому пришел орган критики РАПП «На литературном посту»), согласно Н. В. Корниенко, «не просто охраняла принцип партийности; она, по сути дела, сформировала идеологические, организационные и эстетические основы принципа партийности для новой советской литературы».⁵⁵

Более последовательно утилитарную цель воздействия на читателя поддерживала оппозиция. Однако и руководство не отказывалось от линии своих предшественников.

Б. Е. Гройс возводит соцреализм к авангарду, что обосновывает, в частности, их общей целью: «создание нового мира с помощью организационных и технических методов социалистического строительства, в котором художник соединяет творчество и утилитаризм». Исследователь видит разницу в том, что авангард работал с базисом (менял материальный мир, рассчитывая таким образом изменить человека), соцреализм перешел на надстройку («сумму идеологических, эстетических и других взглядов»)⁵⁶

Дискуссия шла не только о герое, но и о ключевой для искусства рассматриваемого периода идеологической составляющей, ее участники указывали разные пути ее воплощения. Одна сторона предлагала изображать отдельного человека с его переживаниями и мыслями в связи с событиями в стране, другая выводила на первый план коллективного героя и говорила о первостепенном значении политической оценки в связи с классовой принадлежностью персонажей.

Несмотря на формальную победу РАПП (к концу 1930 года оппозиция была разгромлена, группа «Литфронт» ликвидирована), в этом споре не было победителей. После Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года в газете «Правда» вышла статья «На уровень новых задач», в которой как достижение отмечен разгром Литфронта, а о

⁵⁴ См. об этом явлении: *Корниенко Н. В.* «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. М., 2010. С. 29–37 и др.

⁵⁵ *Корниенко Н.* Литературная критика и культурная политика периода нэпа: 1921–1927 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М., 2011. С. 116.

⁵⁶ *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 45, 52.

РАПП сказано: «К числу наиболее ярких ошибок творческого порядка относится ставка на психологизм».⁵⁷

Дискуссия оказалась последним ярким противостоянием по поводу творческих вопросов в РАПП. В дальнейшем выдвигались лозунги административного порядка («За Магнитострой литературы», «За большое искусство большевизма», «Орабочивание РАПП», «Ударник производства – центральная фигура пролетарского рабочего движения» и др.). Путь психологизма, предлагавшийся пролетарской литературе, был отвергнут для советской, в определение соцреализма не вошел человек, герой произведения.

⁵⁷ Б. п. На уровень новых задач // Правда. 1932. 9 мая. № 127 (5292). С. 2.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Проблемы описания литературной ситуации переходной эпохи рубежа XX–XXI вв.

О временных границах

В конце XX века отечественная культура претерпела ряд серьезнейших изменений. Общественные и политические потрясения сопровождались в том числе полной перестройкой литературной системы, и сейчас уже очевидно, что мы можем говорить о принципиальной разнице между литературной парадигмой XX и XXI веков. Понятно, что столь глобальные изменения в культуре не происходят моментально, и в связи с этим исследователи нередко говорят о существовании **переходной** эпохи,¹ разграничивающей литературу двух столетий.

Границы периода, во время которого происходят переходные процессы, можно выделить по-разному. Так, часть исследователей полагает, что временем начала серьезных изменений, свидетельствующих о переходе в новую культурную реальность, следует считать начало перестройки, а точнее, 1985 (начало правления М. Горбачева), 1986 или 1987 год (начало масштабных реформ).² Однако некоторые ученые считают, что литература второй половины 1980-х годов представляет собой завершающий этап советской литературы, и в это время мы имеем дело в первую очередь с развитием уже существующих в культуре тенденций, а не с доминированием новых. Тогда началом

1 Некрасова И. В. Подвижность жанровых границ в современной русской литературе // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5, № 4(17). С. 118; Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. Под ред. С. И. Тиминой. Спб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. С. 32; Садовникова Т. В. Современная русская литература: учебное пособие. Челябинск: изд-во Челяб. Гос. Пед. Ун-та, 2011. С. 33; Сорокин С. П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации // Вестник ЯрГУ. Серия Гуманитарные науки. Ярославль, 2011. № 3 (17). С. 50 и др.

2 Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). Диссертация на соиск. уч. степ. докт. филол. наук. Екатеринбург, 2003. С. 4; Игошева Т. В. Современная русская литература: учебное пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. С. 9; Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века: учебное пособие. 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2005. С. 10.

нового – постсоветского – периода считается начало 1990-х годов.³ Стоит отметить, что не во всех концепциях литературного процесса эпохи вообще выделяется отдельный «переходный» период, в некоторых случаях просто разделяют литературу 80-х как еще «советскую» и литературу 1990-х как ту, которая принадлежит уже художественной системе XXI века.⁴

Что касается верхней границы интересующего нас периода – если этот период выделяется отдельно – она тоже не совсем ясна. Снова можно выделить две доминирующие позиции. Согласно первой, особая эпоха в истории литературы заканчивается вместе с 1990-ми годами,⁵ и уже в 2000-х происходит некая стабилизация

3 *Кормилов С. И.* История русской литературы XX века (20-90-е годы): основные тенденции: учебное пособие для бакалавриата и магистратуры. М.: Юрайт, 2018; *Гарипова Г. Т.* Логика и динамика развития русского литературного процесса конца XX – начала XXI века: тенденции и перспективы // Вестник ЧелГУ. 2013. №20. С. 36-40; История русской литературы XX – начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991-2010 годы. Сост. и науч. ред. проф. *В. И. Коровин*. М.: Гуманитарный изд. Центр ВЛАДОС, 2014; Возможен и вариант, когда о литературе эпохи перестройки говорят как о самостоятельном периоде, см., напр.: *Садовникова Т. В.* Современная русская литература: учебное пособие. С. 23–32; *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века: учебное пособие. С. 5-6.

4 *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 5(11). С. 175; подобную позицию занимает, например, С. В. Петухов: *Петухов С. В.* Жанр рассказа в современной русской литературе: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Государственное автономное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Ленинградский областной институт развития образования», 2021.

5 Так, например, О. В. Богданова выделяет эпоху второй половины 1980-х – 1990-х годов (*Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ. 2004. С. 3); Т. М. Колядич указывает на разные варианты проведения временных границ периода и обосновывается понимание переходной эпохи как периода с середины 1980-х до «начала первого десятилетия XXI века (примерно 2002 г.)» (*Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений.* Под ред. *Т. М. Колядич*. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 4).

литературной и в целом культурной системы.⁶ Согласно второй, в 2000-х, а возможно, и в 2010-х мы видим в первую очередь логическое развитие культурных тенденций 1990-х, соответственно, в таком случае верхней границы эпохи просто нет, а во второй половине 1980-х или в 1990-е закладываются основы литературной ситуации, в которой мы существуем в данный момент.⁷

В нашу задачу не входит вынесение однозначного вердикта по поводу границ переходной эпохи⁸ – напротив, важно отметить сосуществование в современном научном

6 Ср., напр.: «После периода эпатажного постмодернизма, принципиально отказавшегося от «менторской» роли художественного слова, она [литература] активно возвращает себе традиционную для литературоцентристского русского культурного пространства социально-философскую функцию» (*Новохатский Н. Д.* В. Роман Д. Быкова «ЖД» в контексте тенденций развития современной русской литературы // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2018. Т. 160, № 1. С. 113). Отметим, впрочем, что представление о том, что после 1990-х годов русская культура снова стала литературоцентричной, идет в разрез с тем, о чем говорит подавляющее большинство исследователей, однако в целом часто встречается представление о том, например, что если в 1990-е годы был популярен постмодернизм, то в 2000-е годы на первый план выходит реализм (подробнее об этом см. в разделе «Постмодернизм и вопрос о постмодернистичности эпохи»). Отметим также, что в редких случаях говорят о том, что определенная стабилизация литературной системы наступает даже несколько раньше – в середине 1990-х годов (*Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века: учебное пособие. С. 301).

7 *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 175-183; *Козлов И. В.* Элементы социалистического реализма в современной русской литературе // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых: традиции и новаторство. Том VII. Уфа: Башкирский государственный университет, 2016. С. 32–39; *Кормилов С. И.* История русской литературы XX века (20-90-е годы): основные тенденции: учебное пособие для бакалавриата и магистратуры; История русской литературы XX - начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991–2010 годы. Сост. и науч. ред. проф. *В.И. Коровин*.

8 Отметим, что порой исследователи в принципе не очерчивают четких хронологических рамок исследуемого периода и просто говорят о литературе конца XX – начала XXI века (см., напр.: *Власова Г. И.* Писательские стратегии и репутации XX-XXI

поле самых разных взглядов. Пока примем лишь, что, когда в рамках этой работы мы говорим о переходной эпохе, во время которой происходит переход от литературной системы советской культуры к какой-то новой, мы имеем в виду в первую очередь литературу 1990-х годов, а также учитываем, что к ней тесно примыкает литература второй половины 1980-х и литература 2000-х – и жесткую границу между смежными культурными ситуациями этих лет проводить не стоит.

О степени разработанности темы

В масштабах всей истории русской литературы 1990-е годы прошли совсем недавно, и хотя очень скоро после окончания этого десятилетия в научном сообществе начали высказываться мысли о том, что временная дистанция уже достаточна для научного осмысления итогов конца XX века,⁹ все-таки на данный момент существует не так много серьезных научных работ, посвященных литературной ситуации рубежа веков в целом. Конечно, существует внушительное количество исследований, посвященных конкретным текстам или авторам. Существует также ряд исследований, посвященных описанию тех или иных тенденций в литературе периода. Однако в основном подобные исследования представляют собой отдельные статьи (в рамках такого формата, вероятно, невозможно представить *убедительное* описание литературной системы эпохи во всей ее полноте), гораздо реже – монографии или диссертации.¹⁰ Впрочем, отдельно стоит отметить существование немалого количества вузовских учебных пособий, где рассматривается

вв.: обзор проблемы // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы : Материалы V Международной научно-практической конференции, Нижневартовск, 09–10 февраля 2016 года. Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2016. С. 246–249).

⁹ Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века: учебное пособие. С. 5; Гашева Н. В., Кондаков Б. В. Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 175.

¹⁰ См., напр.: Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская литература конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2001. 320 с; Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин); Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.); Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. М.: Московский педагогический государственный университет, 2015 и др.

интересующая нас эпоха. В силу наличия в ряде университетов курсов по современной или новейшей литературе авторам учебников волей-неволей приходится заходить на поле, еще не в полной мере освоенное строгой наукой. В связи с этим существует ряд пособий, целиком посвященных литературе конца XX века либо конца XX века – первых десятилетий XXI,¹¹ а также ряд учебников по истории литературы XX века, которые завершаются соответствующими разделами.¹²

Поле литературы и социально-культурные изменения

Существующие исследования эпохи рубежа веков позволяют говорить о ряде важных процессов, которые, безусловно, имели место. Речь прежде всего об изменениях за границами сферы поэтики, об изменениях на уровне общественных и читательских практик, то есть о всем том, что уже сейчас можно обосновать, опираясь на статистические данные. Так, следует отметить глобальную трансформацию в системе взаимоотношений авторов, читателей, издателей и критиков, которая так или иначе связана с разрушением ранее характерного для отечественной культуры

11 *Серго Ю. Н., Серова М. В.* Историко-литературный процесс в России: современная русская литература. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2022.; *Федченко Н. Л.* Художественная концепция личности в современной русской литературе: пути и приёмы реализации: Учебно-методическое пособие для студентов-филологов и учителей русского языка и литературы. Армавир: Армавирский государственный педагогический университет, 2021; *Петухов С. В.* Жанр рассказа в современной русской литературе: Учебное пособие; История русской литературы XX – начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991-2010 годы. Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин; *Игошева Т. В.* Современная русская литература: учебное пособие; Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. Под ред. *С. И. Тиминой; Шафранская Э. Ф.* Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: учебное пособие. М.: ЛЕНАНД, 2014; Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Под ред. Т. М. Колядич и др.

12 *Кормилов С. И.* История русской литературы XX века (20-90-е годы): основные тенденции: учебное пособие для бакалавриата и магистратуры; *Садовникова Т. В.* Современная русская литература: учебное пособие; *Серафимова В. Д.* История русской литературы XX–XXI веков: учебник. 3-е изд., испр. и доп. М.: ИНФРА-М, 2023 и др.

литературоцентризма. Исследователи обращают внимание на следующие связанные между собой явления:

– **снижение интереса к чтению в целом и к чтению «серьезной» литературы в частности** (о чем позволяет судить падение тиражей толстых журналов и книг не развлекательной направленности), а значит, в целом снижение роли литературы в обществе;¹³

– **снижение роли «внешних» по отношению к читательской аудитории факторов, регулировавших литературный процесс** – в первую очередь идеологического контроля государства, цензуры,¹⁴ а также снижение роли критики в литературной жизни¹⁵ (об этом также косвенно свидетельствует снижение тиражей литературных журналов и «серьезной» литературы, кроме того, ряд исследователей указывает на коммерциализацию института литературных премий и литературной критики,¹⁶¹⁷

13 Об этих процессах см., напр.: *Стефановская Н. А.* Социокультурная ситуация чтения в эпоху цифровизации // *Культура и цивилизация.* 2021. Т. 11, № 5-1. С. 173–180; *Мотейунайте И. В., Красева М. В.* «Толстый» журнал и литературный процесс сегодня: на примере литературной критики журнала «Октябрь» // *Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки.* 2015. № 1. С. 187–196; *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 176; *Белоус Л. В.* Феномен литературно-критического отдела журнала "Огонек" в годы перестройки // *Известия Смоленского государственного университета.* 2008. № 1. С. 26–34.

14 *Нефагина Г. Л.* Динамика стилевых течений в русской реалистической прозе 80-90-х годов // *Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс).* 2001. С. 273; *Мэн Ф.* Исследование состояния и развития новой поэтики Петербурга с конца 20-го до начала 21-го веков // *Педагогический журнал.* 2020. Т. 10. № 3-1. С. 124 и др.

15 *Белоус Л. В.* Феномен литературно-критического отдела журнала «Огонек» в годы перестройки. С. 26–34. На «оторванность» институтов критики и литературных премий от реальных читателей, на разделение на «литературу для премий» и «литературу для читателей» указывает также *М. А. Пальчик (Пальчик М. А.* Демофобия современной литературной системы. Как литература боится своих свобод? // *Филологический класс.* 2017. № 2(48). С. 9).

16 *Белоус Л. В.* Феномен литературно-критического отдела журнала «Огонек» в годы перестройки. С. 26-34; *Горский Б. А.* Литературный капитализм и экономика

– В связи со всем вышесказанным можно говорить о **коммерциализации сферы литературы**. В отрасли, лишенной государственной финансовой поддержки и идеологического контроля, начинают в полной мере действовать законы рынка. С этим тесно связан **расцвет массовой литературы** (об этом можно судить по увеличению количества произведений и тиражей этой продукции);¹⁸

престижа (российские литературные премии 1990-2000-х годов. От «Триумфа» до «большой книги») // Новое литературное обозрение. 2023. № 1(179). С. 202-218; Мотеюнайте И. В., Красева М. В. "Толстый" журнал и литературный процесс сегодня: на примере литературной критики журнала "Октябрь". С. 187–196.

17 Некоторые исследователи, впрочем, имеют другую точку зрения. Так, например, Е. В. Новикова утверждает, что после отмены цензуры и ослабления государственного контроля именно литературная критика становится выразителем общественного мнения (Новикова Е. В. Премияльный процесс в русской литературе 1990–2010-х гг. и отечественная литературная критика // Новый филологический вестник. 2018. № 3(46). С. 274–284.). Однако автор не приводит убедительного подтверждения этой позиции, а представляется, что само по себе существование самых разных литературных премий еще не говорит о значимости критики для общества – в ситуации, когда, как было отмечено, премии становятся инструментом борьбы за коммерческий успех.

18 Обо всех перечисленных выше тенденциях (включая разрушение литературоцентризма и трансформацию привычных отношений между авторами, критиками и читателями) упоминается в: Садовникова Т. В. Современная русская литература: учебное пособие. С. 33-38; История русской литературы XX – начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991–2010 годы. Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. С. 21, 154–157; Голубков М. М. Научные принципы периодизации русской литературы XX века // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1. С. 73-84; Шакиров С. М. Дистопический дискурс XX века: мифы о «конце литературы» в литературной критике // Горизонты цивилизации. 2012. № 3. С. 299-306; Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Под ред. Т. М. Колядич. С. 3–33; Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская литература конца XX века: становление авторской идентичности). С. 7–8 и мн. др.

– **увеличение разнообразия доступной литературы** (в связи с попаданием на книжный рынок большого количества ранее запрещенной зарубежной и русскоязычной – эмигрантской, сам- и тамиздатовской – литературы).¹⁹

А вот о том, что отличает литературу описываемой эпохи на уровне поэтики текстов, судить гораздо сложнее. Увеличение разнообразия доступной книжной продукции и исчезновение государственного контроля над культурой приводит к тому, что в одном культурном пространстве сталкиваются самые разные художественные концепции, традиции, тенденции. В связи с этим главная (и бесспорная) характеристика эпохи – это эстетическое разнообразие, невозможность сведения всей литературы, актуальной для исследуемого периода, к какой-то одной эстетической, философской, идеологической или какой-либо иной парадигме.²⁰

19 *Шакиров С. М.* Дистопический дискурс XX века: мифы о «конце литературы» в литературной критике. С. 304–305; О «воссоединении» в книжном поле конца XX века разных линий русской литературы см., напр.: *Сотников С. А., Каменева Г. П.* На пути к воссоединению: культурный диалог России и Русского Зарубежья в конце 1980-х – начале 1990-х гг. // *Сервис в России и за рубежом.* 2013. № 2(40). С. 240–250; *Есикова Е. М.* Возвращение русской литературы (публикации журнала "Огонёк" в годы перестройки) // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология.* 2011. № 5. С. 134–137.

Отметим, впрочем, что упоминание о книжном разнообразии литературы периода перестройки и 1990-х стало общим местом в исследованиях эпохи. Кроме того, именно многообразие книжной продукции видится одной из многих причин ослабления роли литературной критики: критика уже не может ориентироваться в литературном хаосе эпохи, не может обозначить все существенные явления литературного поля (*Шакиров С. М.* Дистопический дискурс XX века: мифы о «конце литературы» в литературной критике. С. 304).

20 На сосуществование разных художественных традиций и связанную с этим сложность в анализе эпохи конца XX века указывали неоднократно, см.: *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 176; *Маркова Т. Н.* Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). С. 4–5; *Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации.* Под ред. *С. И. Тиминой.* С. 4; *Павленко Р. И.* Соотношение художественного вымысла и реальности в осмыслении литературных критиков новых журналов второй половины 1990-х годов //

Исследователи пытаются вычленить значимые для эпохи тенденции, касающиеся поэтики текстов, жанрового состава литературы, развития и взаимодействия разных художественных течений, однако, как будет показано ниже, подобные попытки связаны с рядом методологических проблем. Если мы и можем говорить о некоторых важных тенденциях эпохи, то, не настаивая на том, что они наиболее важны или заметны в сравнении со всеми другими тенденциями периода – но отмечая лишь, что они бросаются в глаза на фоне литературы предыдущего историко-литературного этапа – этапа советской культуры.

При этом представляется, что меньше всего сомнений вызывают распространенные в науке суждения о тех особенностях литературы 1990-х годов, которые в той или иной степени связаны именно с уже упомянутыми «внешними», объективными изменениями в культурном поле, то есть с переходом от ситуации государственного контроля за литературным процессом к ситуации свободной рыночной конкуренции.

Так, нередко обращают внимание на размывание границ литературной системы, причем как границ между литературой и другими видами искусства (в связи с конкуренцией между чтением и другими вариантами досуга – в первую очередь отмечают кино, видеоигры и потребление разнообразной интернет-продукции²¹ – литературе приходится тесно взаимодействовать с более востребованными видами искусства и средствами распространения информации),²² так и границ между жанрами, направлениями, когда в рамках одного произведения (или творчества одного автора)

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, № 4. С. 118. и др. Ср. показательную мысль М. М. Голубкова о том, что более-менее четкая литературная система 1980-х годов сменяется литературным хаосом 1990-х: *Голубков М. М.* Научные принципы периодизации русской литературы XX века. С. 78–84;

21 О конкуренции книги с телевидением в 1990-е и интернетом в 2000-е см., напр.: *Стефановская Н. А.* Социокультурная ситуация чтения в эпоху цифровизации. С. 173–180; *История русской литературы XX - начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991-2010 годы. Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин.* С. 154. То, что литература с рубежа эпох с трудом выдерживает конкуренцию с телевидением, отмечается также в: *Белоус Л. В.* Феномен литературно-критического отдела журнала «Огонек» в годы перестройки. С. 33.

22 Об этих процессах будет сказано отдельно в конце настоящей главы.

сочетаются самые разные художественные тенденции.²³ Вероятно, это связано с тем, что авторы уже не могут опираться на дискредитированную более-менее четкую систему литературы – как официальной, так и неподцензурной – советской эпохи. Читатели, ждут чего-то нового, но новая система литературы еще не сложилась, и этим может объясняться склонность ряда авторов к эксперименту и к нарушению привычных норм на всех уровнях.²⁴

23 Некрасова И. В. Подвижность жанровых границ в современной русской литературе. С. 117–121; Маркова Т. Н. 1) Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 280–290; 2) Жанровые трансформации в современной прозе (Поиск контекста для описания эволюции медиажанров) // Медиалингвистика. 2014. № S3. С. 36–40; Власова Г. И. Писательские стратегии и репутации XX-XXI вв.: обзор проблемы. С. 246; Гарипова Г. Т. Логика и динамика развития русского литературного процесса конца XX – начала XXI века: тенденции и перспективы. С. 36–38.

Многочисленные работы посвящены описанию размытию границ того или иного конкретного жанра: повести (Шуников В. Л. Релятивизация жанровых и родовых черт в современной русской литературе // Ярославский педагогический вестник. 2009. № 4(61). С. 209–212); комедии (Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии 1980-1990 годов: (Жанровая динамика и типология). Минск: БГУ, 1999); романа (Маркова Т. Н. Жанровые трансформации в современной прозе (Поиск контекста для описания эволюции медиажанров). С. 36–40) и т. д.

Отдельно стоит отметить часто встречающееся в научной литературе восходящее к работе Абашевой (Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская литература конца XX века: становление авторской идентичности)) представление о том, что в конце XX века в силу пестрого разнообразия сосуществующих художественных систем и тенденций в литературе на первый план выходит не жанровое или стилевое развитие, а самоидентификация художника; а также представление о языковом или стилистическом смешении (см., напр.: Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин).

24 Ср. у Марковой: «Максимальная раскрепощенность и внутренняя свобода литературы этого периода находят воплощение в поэтике ее текстов, что проявляется и в частом отказе от канонов и метанарративов, и в радикальном плюрализме, и в дерзком экспериментировании» (Там же. С. 21).

Наконец, стоит отметить представление о том, что в переходную эпоху рубежа XX–XXI веков, вероятно, происходит смена доминирующей системы взаимоотношений между автором и читателем (уже не на уровне бытования книжной продукции, но на уровне поэтики текстов), что непосредственно связано с разрушением литературоцентризма, со снижением роли литературы в обществе.

В силу разнообразия эстетических концепций конца XX века едва ли возможно на данном этапе сказать, какая именно конкретная система выстраивания диалога автора и читателя в художественном тексте наиболее характерна для этого периода, но точно можно отметить, что стала значительно менее актуальна предшествующая. Так, представляется, что в литературе советского периода была весьма востребована система, в которой автор, выступающий носителем некоего авторитетного взгляда, как бы свысока поучает читателя. Представление о главенствующей дидактической роли литературы было характерно не только для культуры официоза, но и для большей части неподцензурной культуры (другое дело, что в этих двух случаях на место духовного авторитета претендовали разные авторы).

Эта система отношений между автором и читателем, за счет которой соцреализм типологически сближается с классицизмом (сопоставление этих двух систем как схожих, восходящее как минимум к А. Синявскому,²⁵ уже стало традиционным), становится значительно менее актуальной в конце XX века.²⁶ Утрата литературой роли духовного авторитета нередко связывается в целом с разочарованием общества в идеалах предыдущей эпохи. Впрочем, даже если не связывать этот процесс напрямую с представлением об изменившихся запросах аудитории, довольно очевидно, что поток литературы социалистического реализма иссякает, а количество массовой развлекательной литературы, не предполагающей дидактического поучения читателя, нарастает. Это само по себе говорит о том, что авторы-дидакты становятся менее заметными в общем

25 Терц А. Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988.

26 Об утрате автором роли духовного наставника и учителя жизни см., напр.: История русской литературы XX - начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991–2010 годы / Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. С. 21, 154; Шакиров С. М. Дистопический дискурс XX века: мифы о «конце литературы» в литературной критике. С. 305–306. В целом о смене системы отношений между автором и читателем в связи с переходом в особую культурную реальность см., напр.: См., напр.: Маркова Т. Н. Формы и способы коммуникации «писатель – читатель» в медиапространстве // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 37 (328). С. 156–158 и др.

культурном поле (что не отменяет наличия отдельных писателей, в творчестве которых является востребованной именно описанная выше стратегия взаимодействия автора с читателем, – особенно это касается классиков советской эпохи, которые продолжают писать и в 1990-е годы – Солженицын, Распутин и др.).

Представляется, что, несмотря на отдельные разногласия, по поводу описанных выше особенностей эпохи рубежа XX–XXI веков (о которых мы можем судить более-менее объективно в силу наличия определенного фактического, статистического материала) в научном сообществе сложился определенный консенсус. А вот предложить убедительный набор каких-то более частных, особенно поэтологических тенденций, определяющих специфику литературы 1990-х годов – гораздо сложнее.

О методологических проблемах описания литературной ситуации рубежа XX– XXI веков

§ Общие замечания

Представляется, что академическое описание системы литературы (в том числе перечисление доминирующих тенденций в поэтике) определенной эпохи возможно лишь в том случае, если оно базируется на большом количестве последовательных обобщений. Вероятно, в общем виде это можно представить так. Пишутся работы, посвященные конкретному автору, затем появляется труд, в котором обобщаются сведения о поэтике этого автора – и так происходит с некоторой группой писателей, работающих, например, в русле одного жанра или направления. Затем появляется работа, в которой обобщаются уже созданные описания поэтики «смежных» авторов, и в этой работе делаются выводы, скажем, о поэтике этой группы (о чертах того или иного жанра, направления – или, например, об объединяющих этих авторов приемах или творческих стратегиях). На основе ряда таких работ, в которых обобщаются схожие черты поэтики разных групп чем-то схожих авторов, появляются исследования, в которых делаются обобщения еще более высокого уровня и так далее – пока наконец не удастся выйти на уровень разговора о доминирующих поэтологических тенденциях эпохи в целом.

Иначе говоря, в идеальной ситуации академическое сообщество следует принципу последовательных научных обобщений, сформулированному еще А. Н. Веселовским. Заканчивая описание процесса работы ученого-филолога, исследователь отмечал: «Таким образом, восходя далее и далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое, в сущности, и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область. <...> Это обобщение можно назвать научным, разумеется, в той мере, в какой соблюдена постепенность работы и постоянная проверка фактами и насколько в вашем обобщении не

опущен ни один член сравнения. Работа более или менее продолжительная, смотря по обширности предмета. Гиббону стоила его книга двадцати лет труда; Боклю она стоила всей жизни».²⁷

Как кажется, полноценное подробное описание переходной эпохи рубежа XX–XXI веков, которое строилось бы на жестких принципах научного обобщения, на данный момент просто невозможно. Причин этому две, и они очевидны. Во-первых, в эту эпоху было написано очень большое количество произведений, во-вторых, с тех пор прошло не так много времени, а значит, существует пока не так много научных работ, посвященных более скромным обобщениям касательно тех или иных частных случаев, а без них невозможно сделать серьезные обобщения более высокого порядка.

Мы можем представить себе строгое описание, скажем, литературы пушкинской поры, так как понимаем, что вся дошедшая до нас литература (не только первого, но и второго, третьего ряда) была как минимум прочитана и в какой-то мере освоена исследователями за два века. Однако в 1990-е годы было выпущено во много раз больше книг, чем в любое десятилетие XIX века, и, если только в ближайшие десятилетия не будет изобретен какой-то совершенно новый подход к изучению истории литературы, в полной мере научное сообщество освоит это разнообразие еще очень нескоро.

В связи с этим представляется, что существующие исследования, претендующие на то, чтобы предложить какие-то более-менее глобальные выводы о доминирующих тенденциях в литературе рубежа веков, – в отличие от многих исследований, посвященных конкретным произведениям, авторам или очень частным тенденциям (например, касающихся отдельных особенностей бытования того или иного жанра или художественного приема) – в той или иной степени грешат одной из двух возможных методологических ошибок и логически распадаются на две большие группы.

§ Исследования, основанные на слишком ограниченном материале

Первая группа работ, посвященных описанию тех или иных поэтологических тенденций в литературе конца XX века, – это исследования, основанные на материале анализа произведения или нескольких произведений одного, двух или трех авторов²⁸

²⁷ Цит. по: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. С. 35.

²⁸ *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 175-183; *Попова И. М.* Литература конца XX века в свете теории художественного высказывания // Вестник ТГТУ. 2004. №1–2. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-kontsa-xx-veka-v-svete-teorii-hudozhestvennogo-](https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-kontsa-xx-veka-v-svete-teorii-hudozhestvennogo)

(отдельно стоит выделить целый ряд исследований, в которых не формулируется четко, насколько универсальными видятся ученым описываемые тенденции, однако само название работы подразумевает, что полученные выводы касаются не только писателя, которому посвящена статья).^{29 30} Творчество других авторов в большинстве подобных

vyskazyvaniya (дата обращения: 06.08.2023); *Антипина, Е. С., Гилева А. М.* Феномен «женской прозы» в современной русской литературе // *Global and Regional Research*. 2020. Т. 2, № 3. С. 199–204; *Федоров В. В.* Кумулятивный принцип сюжетостроения в современной русской литературе // *Вестник Челябинского государственного университета*. 2011. № 3 (218). С. 138–142; *Воробьева Е. С.* Маргинал в русской литературе конца XX – начала XXI века // *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2014. № 5. С. 91–98; *Макеенко Е. В.* К вопросу о трансформации жанра эпистолярного романа в современной русской литературе (Михаил Шишкин, «Письмовник») // *Сибирский филологический журнал*. 2013. № 3. С. 175–179; *Дуркина Г. С.* Синтагматический аспект художественного текста (на примере классической и современной русской литературы) // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2011. № 10 (64). С. 50–53; *Мякина О. М., Шитыева И. А.* Тема семьи и детства в современной русской литературе (по повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом») // *Культура. Духовность. Общество*. 2015. № 18. С. 36–41; *Крохина Н. П.* Мифология природы в отечественной литературе конца XX века // *Научный поиск*. 2019. № 3. С. 43–47 и др.

²⁹ *Бердникова О. А.* «Место человека во вселенной»: об особенностях локативной сферы в произведениях современной русской литературы // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика*. 2022. № 3. С. 5–9; *Герейханова К. Ф., Темиришина О. Р., Шуйская Ю. В.* Специфика интертекста в современной русской литературе: случай Б. Акунина и Б. Гребенщикова // *Казанская наука*. 2022. № 9. С. 12–14; *Петрова Н. Э.* Средства создания национально-культурного колорита в современной прозе // *Региональный вестник*. 2021. № 1(57). С. 36–37; *Томилова Н. А.* Дервиш как учитель в современной русской литературе: на примере повести Сухбата Афлатуни «Глиняные буквы, плывущие яблоки» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2012. № 6(17). С. 200–202 и др.

³⁰ К этой группе примыкают и многочисленные исследования творчества того или иного конкретного автора, ни в названии которых, ни в постановке задач не отражена установка на выход к каким-то обобщениям по поводу эпохи – но в финале которых исследователь (как правило, не подкрепляя суждения обращением к широкому

работ или не привлекается вообще, или привлекается очень поверхностно, удостоивается упоминания в одном-двух предложениях.

Едва ли обобщения, сделанные на материале ограниченного количества текстов, могут быть признаны убедительными – особенно в ситуации, когда книжная продукция эпохи отнюдь не до конца освоена литературоведами. Представляется, что подобный подход к исследованию был бы оправданным, если бы в исследовании речь шла о творчестве нескольких авторов, наиболее *показательных* для эпохи. Однако в большинстве работ выбор материала либо никак не обосновывается (как вариант – авторы просто объявляются наиболее показательными, но не объясняется почему),³¹ либо обосновывается не совсем ясно.³²

художественному материалу) делает вывод о том, что отмеченные в исследовании черты творчества автора кажутся в целом характерными для эпохи. Так, например, из анализа одной пьесы Улицкой может делаться вывод: «1990-е годы выдвинули героем блаженную, которая может лишь достойно погибнуть, повторяя путь Христа и уповая на Его бесконечное милосердие и любовь. Обусловленность героя эпохой в данном случае очевидна. Таким образом, потеснение юродивого героя в исторической пьесе проявляет актуальность эсхатологических мотивов <...> в русской литературе 1990-х годов» (*Мотеюнайте И. В. Юродство, любовь и материнство в пьесе Л. Улицкой «Семеро святых» // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 605*). Примеры подобных работ весьма многочисленны.

31 *Гашева Н. В., Кондаков Б. В. Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 176–177.*

32 Ср. у Марковой: «Выбор этих имен видится достаточно репрезентативным как в художественно-эстетическом, так и в хронологическом аспектах (можно добавить – и в поколенческом, и в гендерном). Творчество В.Маканина, Л.Петрушевской и В.Пелевина важно для понимания разноуровневого художественного и интеллектуального ландшафта эпохи и может быть обозначено как “едино-различимое” целое (Ю. Лотман), которое представляет собой русская проза конца XX века» (*Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). С. 15*).

Отметим, впрочем, при этом, что сама исследовательница указывает на «полицентричность» литературы эпохи, ср.: «В конце XX века мы имеем дело с притяжением и отталкиванием, оппозицией и взаимопроникновением разных типов художественного сознания, причем ни одно из них не может быть, на наш взгляд, признано доминирующим. Реальный литературный процесс дробится на множество

Вероятно, проблема кроется в том, что сама идея «показательного» автора, автора – выразителя доминирующих тенденций – в принципе не актуальна для переходной эпохи рубежа XX–XXI вв. Возможно, например, творчество Толстого или Чехова может восприниматься подобным образом – но речь в таких случаях идет о культурных ситуациях литературоцентризма, то есть предполагается, что внутри этих ситуаций сами носители культуры имели представление о том, что есть авторы первого ряда, которые выражают дух эпохи. Однако в 1990-е, когда литературоцентризм разрушен, литература не играет столь важной роли в обществе, а литературный рынок при этом крайне разнообразен, складывается «полистилистический деиерархизированный тип культуры»,³³ и в связи с этим сама идея одного или нескольких *ключевых* авторов дискредитируется.

Совершенно непонятно, как можно судить о показательности, о своего рода главенстве авторов в культурном поле. Государство уже не регулирует литературное поле, и не выделяет «главных» авторов – точно так же и оценки авторитетов неподцензурной культуры, существующие в оппозиции к государственным, также лишаются своего статуса. Институт критики, а также литературные премии, как уже было отмечено, играют значительно меньшую роль, чем прежде.³⁴ В силу недостаточной временной дистанции сложно судить о том, кто из авторов остался в истории, кто сильнее повлиял на авторов следующего периода.

Казалось бы, можно судить о значимости авторов по статистике продаж, то есть исходить из того, что на общество сильнее всего влияют те, кого больше всего читают, – и наоборот, именно в этой литературе яснее всего выражаются общественные веяния, так что именно по этим авторам можно судить об особенностях эпохи. И в исследованиях

течений, которые, вслушиваясь в «голоса» разных литературных эпох, манифестируют свою связь (или разрыв) с самыми разнородными и разновременными традициями» (Там же. С. 14).

33 *Есикова Е. М.* Возвращение русской литературы (публикации журнала «Огонёк» в годы перестройки). С. 135.

34 Кажется, что – если не учитывать широкий пласт работ, посвященных массовой литературе, и связанным с ней явлениям и авторам (например, творчеству Бориса Акунина) – исследователи по инерции часто ориентируются именно на такой показатель, как наличие литературных премий у писателя. Но непонятно, насколько авторы, о которых *чаще всего пишут* литературоведы – Пелевин, Сорокин, Улицкая, Толстая, Петрушевская, Маканин и др. – действительно являются выразителями всех наиболее актуальных для 1990-х годов тенденций в литературе.

массовой литературы порой звучат подобные мысли³⁵ – и все-таки в целом академическое сообщество не склонно разделять это представление. Точнее, порой исследователи обращают внимание на фактор коммерческого успеха, отмечая популярность, например, Пелевина³⁶ или Акунина,³⁷ однако очевидно, что суммарные тиражи книг Пелевина и тем более других «премиальных» писателей несопоставимы, например, с тиражами Марининой, Донцовой или Поляковой – а ведь с этой точки зрения об эпохе 2000-х или 2010-х следовало бы судить именно по этим авторам популярной литературы (в книгах которых мы практически не обнаружим проявления тех тенденций, о которых обычно говорят исследователи как о характерных для эпохи).

Показательно, что в условиях отсутствия четкой иерархической структуры литературного поля в разных современных учебных пособиях по литературе рубежа XX–XXI веков списки наиболее значимых авторов эпохи будут очень разными. Так, например, в учебном пособии Ю. Н. Серго и М. В. Серовой 2022 года разные тенденции литературы эпохи иллюстрируются главами, посвященными анализу творчества следующих авторов: Л. Петрушевская, Л. Улицкая, Д. Рубина, М. Шишкин, З. Прилепин, Н. Ключарева, Г. Яхина, а в качестве примера «региональной литературы» рассматриваются произведения удмуртского писателя В. Шихова. А учебник Федченко 2021 года строится на анализе произведений следующих авторов: Л. Бородин, А. Варламов, О. Павлова, Вен. Ерофеев, Т. Толстая, В. Нарбикова, В. Пелевин, Ю. Буйда, Р. Сенчин, М. Елизаров. Как мы видим, эти два списка никак не пересекаются. Так и в остальных учебниках, построенных как набор монографических описаний поэтики разных писателей, будет представлен свой набор «показательных» авторов.

Итак, не совсем понятно, на каком основании выделять показательных для эпохи писателей, а значит, и выводы, полученные на основании анализа творчества одного или нескольких авторов, едва ли могут быть спроецированы на культуру в целом. На всякий случай стоит подчеркнуть, что это отнюдь не значит, что все исследования такого рода не стоит учитывать. Напротив, во многих из них делаются очень важные и убедительные выводы о поэтике конкретных писателей, и в будущем эти выводы станут основой для

35 Подробнее о существующих исследованиях массовой литературы будет сказано в конце настоящей главы.

36 *Солдаткина Я. В.* Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. С. 47.

37 *Сорокин С. П.* Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации. С. 48–50.

дальнейших обобщений. Но именно общие выводы о доминирующих тенденциях в поэтике текстов конца XX века, сделанные на основе наблюдений над творчеством отдельных авторов, вероятно, пока невозможно действительно убедительно обосновать (хотя вполне возможно, что в будущем многие подобные уже сделанные выводы подтвердятся).

§ Исследования, проведенные на слишком широком материале

Другая распространенная модель исследований литературных тенденций предполагает выход к достаточно глобальным выводам в результате неизбежно поверхностного обзора большого количества текстов. В таких работах ученый формально привлекает большое количество материала,³⁸ однако не анализирует художественные тексты подробно и/или не опирается в должной мере на уже существующие научные описания поэтики того или иного названного писателя.³⁹ Многие выводы, сделанные в

38 Или, напротив, практически не привлекает материал конкретных произведений, но отвлеченно рассуждает об общих тенденциях в культуре: *Певак Е. А.* Этика и эстетика в современной русской литературе // *Stephanos*. 2021. № 4(48). С. 108-114; *Маркова Т. Н.* К вопросу о трансформациях психологизма на рубеже XX–XXI вв // *Горизонты цивилизации*. 2011. № 2. С. 148-153.; *Скопкарева С. Л.* Неомиф в контексте современной русской литературы // *Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология*. 2007. № 1. С. 151–154; *Бычков Д. М.* Оформление «неосредневековой» отдельности в пограничной области структуры современной русской литературы // *Мировая литература в контексте культуры*. 2009. № 4. С. 76–78; *Чукуева З. Н.* Документализм как существенный элемент современной литературы // *Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки*. 2014. №1 (26). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dokumentalizm-kak-suschestvennyy-element-sovremennoy-literatury> (дата обращения: 17.08.2023); *Пальчик М. А.* Демофобия современной литературной системы. Как литература боится своих свобод? С. 7–13 и др. Очевидно, что сама злободневность литературы исследуемого периода подталкивает исследователей к выходу за рамки академической науки, и в некоторых случаях граница между научным текстом и эссеистикой может совершенно стираться (см., напр.: *Беглов В. А.* Феномен ПУСТОТЫ в современной русской литературе // *Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*. 2009. № 11. С. 297–301).

39 *Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе // *Вестник Бурятского государственного университета. Филология*. 2021. № 4. С. 45-51; *Романов И. А.* Телоцентричность как доминанта в современной русской литературе //

работах такого рода, выглядят недостаточно обоснованными (хотя в целом подобные исследования позволяют судить об интересующем ученое сообщество тематическом поле).

Дело в том, что пока литературоведением не освоена вся эпоха, пока у нас нет убедительной статистики по распространенности текстов того или иного жанра или текстов, в которых присутствовали бы те или иные художественные структуры, мы неизбежно будем сталкиваться с субъективностью оценки и восприятия. А искусственно подбирая подходящий под гипотезу материал – пусть даже весьма обширный – исследователь может обосновать что угодно. Так, например, можно утверждать, что в современной литературе особо распространены сюжеты с кумулятивной структурой;⁴⁰ что в классической литературе главы романов чаще соединяются последовательно, а в современной литературе – ассоциативно-тематически;⁴¹ что едва ли не главной ценностью современности является «телоцентризм»⁴² – и даже что язык как анатомический орган в

Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 10-1. С. 208-211; *Бадурева, Г. Ц.* Тема кризиса семьи в современной русской литературе Вестник Бурятского государственного университета. Филология. 2021. № 4. С. 61-68; *Цыплакова Т. В.* Классические традиции в современной русской литературе: литературоведческий и методический аспекты // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2008. Т. 14, № 5. С. 172–176; *Бреева Т. Н.* «новый биографизм» в современной русской литературе // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 14–17; *Котлов А. К.* Современная русская проза и категория народности в литературе // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 3. С. 168–172; *Извекова И. Ю.* Развитие антиутопической традиции в современной русской литературе конца XX – начала XXI века // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2018. № 6(30). С. 155–160 и др. В пределе в подобной работе может вообще не быть ссылок на собственно научную литературу: *Крохина Н. П.* Антропологический кризис в рецепции Отечественной литературы конца XX века // Ноосферные исследования. 2020. № 2. С. 78–83.

40 *Федоров В. В.* Кумулятивный принцип сюжетостроения в современной русской литературе. С. 138–142.

41 *Дуркина Г. С.* Синтагматический аспект художественного текста (на примере классической и современной русской литературы). С. 50–53.

42 *Романов И. А.* Телоцентричность как доминанта в современной русской литературе. С. 208-211; *Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе. С. 49.

современной русской прозе «начинает играть особую роль для облика, поведения и статуса персонажа».⁴³

Основная проблема проведения подобных исследований, как уже было отмечено, в недостатке статистических данных. Представим, что исследователь пытается доказать популярность какого-то жанра на рубеже веков – например, семейной хроники. Он может назвать один популярный роман этого жанра, несколько романов, десять, сто... – но даже если исследователь назовет большое количество произведений этого жанра,⁴⁴ его выводы не будут убедительным, пока не будут учтены все романы этого времени и не будет статистически доказано, что жанр семейной хроники действительно выделяется на фоне контекста. В конце концов, иначе всегда можно будет привести не меньше примеров текстов разных других жанров, и настаивать на их популярности.

С чем-то подобным мы и сталкиваемся, когда сопоставляем между собой разные исследования. Рассмотрим несколько важных для понимания эпохи проблемных узлов, которые по-разному освещаются учеными, работающими с разным материалом.

Например, вызывает особый интерес вопрос о том, как в культуре рубежа веков представлено движение истории. Так, Гашева и Кондаков говорят о «мозаичности» сознания людей 1990-х годов и об утрате ими «историзма»,⁴⁵ а Ф. Мэн, наоборот, говорит об историзме как о важной тенденции – потребности в переосмыслении и оценке событий

⁴³ *Мароши В. В.* Смыслы «анатомического языка» в современной отечественной литературе // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 327.

⁴⁴См.: *Никольский Е. В.* Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 25–28.

⁴⁵ *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 176.

Тему кризиса исторического мышления развивает и Т. В. Игошева, отмечая, что одной из причин, почему в 1990-е годы постмодернизм пытается перехватить инициативу у реализма, является то, что язык реалистической литературы создан для понимания закономерностей исторического процесса, а в 1990-е реалисты не могут понять, что есть история на современном этапе (*Игошева Т. В.* Современная русская литература: учебное пособие. С. 43).

прошлого.⁴⁶ Представляется, что возможное разногласие во взглядах может объясняться именно разницей в отборе материала: так, например, Солдаткина пишет о том, что в связи со сменой социокультурной и мировоззренческой парадигмы на рубеже веков наблюдается кризис исторической прозы, проявляющийся в распространении произведений в жанре альтернативной истории (в качестве примера приводится Хольм ван Зайчик) и произведений беллетристического толка, в которых историческое прошлое предстает лишь фоном для остросюжетного рассказа (проза Акунина).⁴⁷ А вот Колядич, упоминая произведения Астафьева, Бакланова, Владимова, Алексиевич, Ермакова, Павлова, говорит о воплощении в военной прозе принципов историзма (точнее, даже двух типов историзма – традиционного и «нового»⁴⁸). Так и Е. В. Никольский, например, приводя большое количество примеров, говорит о популярности в это время жанра семейной хроники,⁴⁹ отмечая, что подобные произведения раскрывают историю страны через историю семьи.⁵⁰ Таким образом, в поле научной литературы сосуществуют самые разные взгляды на проблему взаимоотношения литературы и истории, на проблему историчности сознания человека конца XX века.

Не менее интересен вопрос о соотношении популярности больших и малых повествовательных форм. Так, например, Т. И. Маркова в диссертации, посвященной анализу рассказов и повестей Пелевина, Маканина и Петрушевской, пишет о том, что именно проза малых жанров занимает ведущее положение в русской литературе конца XX века.⁵¹ Подобные мысли действительно высказываются в исследовательской литературе,

46 Мэн Ф. Исследование состояния и развития новой поэтики Петербурга с конца 20-го до начала 21-го веков. С. 124.

47 Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. С. 29–30.

48 Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Под ред. Т. М. Колядич. С. 17, 71–98.

49 Солдаткина, впрочем, тоже отмечает развитие жанра семейной хроники, однако по-другому расставляет акценты, вписывая этот жанр в традицию женской прозы, для которой характерно утверждение традиционных семейных ценностей (Там же. С. 55-56).

50 Никольский Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий. С. 25–28.

51 Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). С. 22.

так, например востребованность и популярность жанра рассказа в литературе 1990-х – 2010-х отмечает и С. В. Петухов, анализируя большое количество текстов малой прозы.⁵² Неудивительно, что и С. И. Тимина во введении к учебному пособию под ее редакцией вслед за Т. Н. Марковой – автором соответствующего раздела – отмечает: «очевидно, что крупные прозаические формы ушли с авансцены художественной прозы, оказался утраченным “кредит доверия” к авторитарному повествованию. Прежде всего это испытал на себе жанр романа».⁵³

Но при этом в следующей же главе этого учебного пособия сама Маркова, апеллируя уже к другому материалу – романам Солженицына, Улицкой, Пьецуха, Кима, Галковского – отмечает, что в литературе эпохи «роман остается наиболее востребованным жанром».⁵⁴ Более того, Маркова справедливо отмечает, что и в массовой литературе того времени – в творчестве Акунина или Марининой – в первую очередь распространены разные варианты романного жанра.⁵⁵ И лишь переключаясь на разговор о прозе Петрушевской, исследовательница говорит о том, что в системе литературы на первый план выдвигаются малые жанры (по мысли Марковой, в структуре современного рассказа могут в сжатом виде присутствовать элементы, восходящие к роману;⁵⁶ при этом показательно, что в научной литературе высказывалась и ровно противоположная мысль – о том, что современные романы тяготеют к тому, чтобы распадаться на более-менее самостоятельные малые тексты).⁵⁷ Однако в более позднем варианте этой же работы, опубликованном отдельно,⁵⁸ Маркова уже не говорит о расцвете малых форм, и таким

52 Петухов С. В. Жанр рассказа в современной русской литературе: Учебное пособие.

53 Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. С. И. Тиминой. С. 10.

54 Там же. С. 33.

55 Там же.

56 Там же. С. 36–38.

57 К такому выводу приходит Я. В. Солдаткина анализируя другой набор текстов – правда, речь уже о ряде романов 2010-х годов. Исследовательница отмечает, что для современной литературы характерны, помимо всего прочего, синкретичность и четкая фрагментированность, отвечающие клиповому сознанию (*Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике.* С. 134.).

58 *Маркова Т. Н. Жанровые трансформации в современной прозе (Поиск контекста для описания эволюции медиажанров).* С. 36–40.

образом вписывается в ряд исследователей, отмечающих популярность и востребованность именно романа.⁵⁹

Исследователи, отмечая распространение постмодернизма, нередко говорят о разочаровании литературы рубежа эпох в реализме,⁶⁰ но, например, Р. И. Павленко, анализируя литературную критику, посвященную толстым журналам второй половины 1990-х, говорит о тенденции не просто к реалистичности, но даже к документальности художественной литературы, отмечая, что «приближение литературы к реальности – есть ответ на запрос информационного общества, находящегося в полной власти медиа».⁶¹

Как уже упоминалось, широко распространено представление о том, что в литературе рубежа веков становится менее востребованной нравоучительная, дидактическая литература⁶² – что, конечно, кажется очевидным, если мы рассматриваем в первую очередь постмодернистскую литературу, разочарованную в мировоззренческих установках советского периода. Однако, например, исследователи прозы Маканина

59 Так, на тенденцию к развитию жанра романа во второй половине и в конце XX века указывает также Г. Т. Гарипова (*Гарипова Г. Т. Логика и динамика развития русского литературного процесса конца XX – начала XXI века: тенденции и перспективы. С. 38.*). Также и Шуников, например, анализируя ряд повестей разных авторов, приходит к выводу о том, что все они тяготеют к жанру романа, и это, по мысли исследователя, весьма показательно (*Шуников В. Л. Релятивизация жанровых и родовых черт в современной русской литературе. С. 211*).

60 Ср.: «Социокультурная атмосфера 80-х годов определялась сменой этических и эстетических ценностей. Это вызвало скептическое отношение к реализму» (*Нефагина Г. Л. Динамика стилевых течений в русской реалистической прозе 80-90-х годов. С. 263*).

61 Павленко Р. И. Соотношение художественного вымысла и реальности в осмыслении литературных критиков новых журналов второй половины 1990-х годов. С. 121; на тенденцию к документальности в современной литературе также указывает, например, З. Н. Чукуева (*Чукуева З. Н. Документализм как существенный элемент современной литературы*).

62 Ср.: «Вместе с полученной свободой литература добровольно сложила с себя полномочия выступать в качестве рупора общественного мнения и воспитателя человеческих душ» (*Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. С. И. Тиминой. С. 4*).

говорят о значимости жанра притчи – и даже о коммерческом успехе этого жанра⁶³ – причем востребованность в современной литературе притчи и притчевости Маркова вслед за В. И. Тюпой основывает тем, что во время «распадения на фрагменты культурного Космоса» возникает «стремление художников удерживать равновесие в изменяющемся мире».⁶⁴

Список подобных ситуаций, где каждая из двух противоположных позиций объясняется работой с разным материалом, можно продолжить.

§ О проблеме выявления связи между особенностями поэтики текстов и особенностями мышления человека эпохи

Существует еще одна методологическая проблема, которая представляется очень важной, так как затрагивает многие существующие описания литературной ситуации рубежа XX–XXI веков. Дело в том, что ученые часто не просто указывают на популярные тенденции в литературе, но пытаются объяснить эти тенденции, апеллируя к представлениям об особенностях сознания людей, живущих в это время (очевидно, что в таком случае исследователи исходят из убеждения, что по-настоящему глобальные изменения в мышлении могут произойти за очень краткий исторический период). Однако представляется, что строгой методологии, которая позволяла бы, оставаясь в рамках академической науки, приходиться к подобным умозаключениям, просто не существует.

Рассмотрим конкретный пример. Маркова – одна из наиболее авторитетных исследователей современной литературы – в одном из параграфов докторской диссертации 2003 года отмечает некоторые тенденции в синтаксисе современной прозы (эти тенденции иллюстрируются примерами из прозы Петрушевской, Маканина и Пелевина, однако каких бы то ни было статистических данных исследовательница не приводит) – и связывает выявленные особенности с чертами эпохи в целом, с принципами мышления человека конца XX века. Так, Маркова отмечает увеличение количества безличных предложений – и связывает это с изменениям представления о мире и месте человека в нем, имея в виду, что

63 Бологова М. А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра // Критика и семиотика. 2013. № 18. С. 212.

64 Маркова Т. И. Притча и притчевость // Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. С. И. Тиминой. С. 38.

современный человек чувствует себя маленьким перед безграничной вселенной.⁶⁵ Как пишет исследовательница, «ощущение зыбкости благополучия и – более того – приближения неминуемой катастрофы отражается, как мы видим, в “мерцающем” неиерархическом синтаксисе текстов современных прозаиков».⁶⁶ То, что среди всех знаков препинания преобладают запятые, связывается Марковой с тем, что «писателю конца XX века, углубленному в сферу повседневного быта, важны подробности. Фиксация подробностей, синонимы и перечисления нужны ему для того, чтобы запечатлеть многообразие неиерархизированного мира, показать равнозначность его предметов и сущностей».⁶⁷ По мнению Марковой, «знак “тире” в современных текстах выражает акцент на существенном, главном, толкуемом как экзистенциальный выбор»,⁶⁸ и «формульный» характер конструкций со знаком тире представляется драматической, нередко почти безнадежной попыткой «ухватить сущность явлений»,⁶⁹ в то время как «противоположную смысловую роль исполняет двоеточие: оно фиксирует многопредметность, разноголосицу и пестроту в подаче картины мира, ее переполненность всевозможными связями, соотношениями и переходами».⁷⁰

Между тем, возникает вопрос, насколько вообще могут быть напрямую связаны между собой частотные знаки препинания и мироощущение человека, которое в таких подробностях описывает исследовательница. Стоит ли за этим что-то, кроме обнаружения довольно слабой метафорической связи между синтаксическими функциями запятых, тире и двоеточий – и когнитивными привычками людей, живущих в определенную эпоху?

Однако представляется, что и, например, когда во многих работах отмечается тенденция к фрагментированному и непоследовательному повествованию, и из этого делается вывод об особом мировосприятии человека в исследуемую эпоху,⁷¹ за этим также

65 Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). С. 39.

66 Там же. С. 40.

67 Там же. С. 42.

68 Там же. С. 43.

69 Там же. С. 44.

70 Там же.

71 Ср. выводы, к которым приходит в заключении своей монографии Солдаткина, говоря о клиповом сознании, «предполагающем постоянную смену планов, сюжетов, линий повествования, сегментацию материала, его разбивку разного рода вставками. Связи между этими разнородными фрагментами носят динамический характер, который

стоит лишь обнаружение определенного метафорического сходства между первым и вторым – просто потому что никакой другой методологии, позволявшей бы выйти от поэтики текста к особенностям мышления, характерного для определенного исторического периода, просто не существует. И не очень понятно, почему следует настаивать именно на такой интерпретации тенденции к фрагментированному повествованию – а не полагать, что любовь к таким конструкциям объясняется просто модой, попыткой уйти от соцреалистической системы, или жанровым смешением, или чем-то еще.⁷²

Стремление, основываясь на обнаружении некоторой метафорической связи, увидеть в тех или иных частных особенностях поэтики текстов проявление каких-то более глобальных установок может приводить и к тому, что одни и те же явления интерпретируются по-разному.

Так, например, общим местом стало представление о том, что постмодернистская интертекстуальность – в которой проявляется пародийное, деконструктивистское начало – свидетельствует о разрыве с классической литературной традицией, но, например, Т. В. Цыплакова интерпретирует это явление как свидетельство потребности современной

подчеркивает мобильность, подвижность самой конструкции, а также воплощаемую ею идею становления бытия и, соответственно, процессуальность, незавершенность как качество художественного мышления» (*Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. С. 134*).

72 В некоторых случаях мы имеем дело с цепочкой умозаключений, построенных, как кажется, на выявлении метафорического сходства между далекими явлениями культуры. Так, например, Гашева и Кондаков, пользуясь при описании повествовательной структуре «Архипелага «Гулаг»» Солженицына метафорами «монтаж» и «смена ракурсов», а также отмечая «беспрепятственное перемещение во времени и пространстве» (*Гашева Н. В., Кондаков Б. В. Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 176*), делают вывод о кинематографичности творчества Солженицына, а эту кинематографичность связывают «со спецификой эстетического сознания, характерного для конца XX в., а также с изменением структуры общественного сознания в целом, обусловленным его сенсорно-комплексной природой» (Там же. С. 182). Таким образом, как это часто бывает в исследованиях подобного типа, из анализа творчества одного автора выводится некое глобальное обобщение (ср.: «Отмеченные особенности произведений А. И. Солженицына повлияли на поэтику и стилистику многих других произведений русской литературы, созданных в 1990-е гг.») (Там же).

литературы в «диалоге» с предшествующими традициями и говорит о преемственности, развитии традиций классики в современной литературе, в частности, в постмодернизме.⁷³

Как уже отмечалось, популярность жанра альтернативной истории может интерпретироваться как свидетельство кризиса историзма и доказательство того, что на рубеже веков люди разочарованы в идее познания истории и не интересуются темой исторических взаимосвязей. Но возможно и обратное: популярность этого жанра может объясняться потребностью человека, живущего в нестабильной эпохе, осмыслить историческое прошлое. Так, по мысли Новохатского, в романах альтернативной истории, как и в антиутопиях, за постмодернистской формой может скрываться совсем не постмодернистское содержание, подобные тексты становятся своего рода площадкой для обсуждения социальных вопросов и граничат с публицистикой, в них формальный сюжет, действующие лица и конфликты – «лишь декорации для социально-философских рассуждений о будущем страны, преломлённом через её настоящее и прошлое».⁷⁴ Схожего взгляда придерживается и Лобин, который, рассматривая как раз творчество упоминаемого Солдаткиной Хольма ван Зайчика, говорит о связи жанра альтернативной истории с утопией и антиутопией и полагает, что для романов альтернативной истории характерна именно попытка «объяснить современность через анализ событий прошлого».⁷⁵⁷⁶ Список примеров различных интерпретаций одних и тех же явлений можно продолжить.

73 Цыплакова Т. В. Классические традиции в современной русской литературе: литературоведческий и методический аспекты. С. 172–176.

74 Новохатский Н. Д. В. Роман Д. Быкова «ЖД» в контексте тенденций развития современной русской литературы. С. 114.

75 Лобин А.М. Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века. Ульяновск: Ульяновск. гос. техн. ун-т, 2015. С. 240.

76 Можно попытаться и отчасти примирить две, казалось бы, противоположные позиции. Так, Б. В. Витенберг объясняет популярность жанра альтернативной истории как раз двумя факторами: «Это, во-первых, колоссальный интерес к отечественному прошлому, естественный в условиях снятия чуть ли не вековых идеологических и цензурных запретов. И, во-вторых, не менее естественное чувство неудовлетворенности и разочарования, вызванное открывшимися массовому читателю жестокими, иногда просто чудовищными и шокирующими реалиями российской истории минувшего столетия.» (Витенберг Б. М. Об историческом оптимизме, историческом пессимизме и государственном подходе к истории // НЛО. 2002. № 54. С. 315).

Доминирующие тенденции в литературе рубежа XX–XXI веков

Из всего вышесказанного следует, что на данном этапе предложить убедительный и исчерпывающий список доминирующих тенденций в литературе рубежа веков просто невозможно. Слишком много методологических проблем не разрешено, слишком малая часть литературной продукции освоена.

Идея просто собрать все тенденции литературы исследуемого периода, которые попадают в поле зрения исследователя, кажется не самой удачной, хотя очевидно, что именно по этом пути часто идут авторы и составители учебных пособий, пытаясь создать некую более-менее цельную картину эпохи. В учебниках, строящихся не на принципе монографического описания отдельных авторов (или не только на нем), обычно каждая глава посвящена описанию той или иной тенденции в литературе,⁷⁷ (часто на ограниченном материале), а в заключении все описанные тенденции суммируются и провозглашаются наиболее актуальными для эпохи.

Так, например, в учебнике Ю. Н. Серго и М. В. Серовой среди доминирующих тенденций называются как активное развитие нового реализма и женской прозы (на что действительно часто обращают внимание исследователи), так и то, что доказать сложно, или то, что едва ли характерно исключительно для описываемой эпохи: например, активное развитие региональной литературы и стремление к самопознанию и к диалогу с другими культурами.⁷⁸

Очевидно, что набор «доминирующих» тенденций эпохи на самом деле обусловлен в первую очередь сферой профессиональных интересов авторов. Это значит, что даже если все перечисленные особенности литературы действительно актуальны для эпохи, вероятно, есть еще много тех, которым не было уделено должного внимания. Это хорошо видно, когда мы сопоставляем разные учебные пособия, написанные коллективом авторов.

Так, например, в учебнике под редакцией Колядич⁷⁹ среди важных тенденций, которым посвящены отдельные главы, можно отметить тенденцию к неомифологизации прозы (34–53); развитие традиций, восходящих к деревенской прозе и связанных с попытками разобраться в проблеме народа, народности и расколотости народного

77 В таком случае глава учебника может оказаться типологически схожа со статьями, в которых поверхностно рассматривается большое количество материала.

78 Серго Ю. Н., Серова М. В. Историко-литературный процесс в России: современная русская литература. С. 175–176.

79 Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. Т. М. Колядич.

сознания (53–71); развитие военной прозы, стремящейся осмыслить историю или, наоборот, уходящей от исторической достоверности и стремящейся осмыслить вечные проблемы бытия (71–98); развитие мемуарной прозы, также в первую очередь сосредоточенной на том, чтобы осмыслить эпоху и проблему взаимоотношений личности и истории (126–144); активное распространение фантастики, в рамках которой развиваются самые разные жанры, но в которой в целом заметно тяготение к принципам массовой литературы (98–126); развитие детективного жанра, также тяготеющего к клишированности массовой продукции (144–164); развитие весьма разнообразной и с трудом сводимой к одному знаменателю женской прозы (164–184).

А вот в учебнике под редакцией Тиминой⁸⁰ набор будет несколько иным. Например, там не будет такого внимания уделяться женской прозе, мемуарной прозе, военной; прозе, восходящей к деревенской. Зато большое внимание будет уделено диффузии прозаических и поэтических жанров (105–140); активному развитию детской литературы, переосмысляющей традиционную литературу для детей (182–223); кинематографичности современной литературы (304–337)⁸¹ и т. д.

Очевидно, что тот или иной предлагаемый набор основных тенденций литературы эпохи определяется прежде всего тем, какими темами (и на каком материале) профессионально занимались исследователи. Стоит повторить, что это несколько не умаляет труд исследователей и составителей учебных пособий, но не позволяет говорить об исчерпывающем характере предложенных описаний эпохи.

Попытка описания литературной ситуации рубежа XX–XXI веков как будто предполагает, что нужно предложить свой набор доминирующих тенденций, однако, как уже было отмечено, представляется, что это невозможно. Вместо этого можно попытаться перечислить то, что чаще всего отмечается в исследовательских работах, осознавая, что те особенности литературы эпохи, о которых на данный момент чаще всего пишут, вовсе не

80 Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. С. И. Тиминой.

81 Эти учебники вышли в разное время, учебник под ред. Тиминой затрагивает более широкий литературный период, поэтому, естественно, в предложенном списке не упоминаются тенденции, касающиеся литературы уже начала XXI века – речь именно о том, как описывается материал **одного и того же периода**.

обязательно на самом деле являются ключевыми⁸² – или, возможно, среди ключевых следует отметить не только их. Как бы то ни было, помимо уже упомянутого в начале главы стремления к эксперименту и к размыванию границ привычных жанров и течений, а также помимо отказа от явно выраженного дидактического начала – чаще всего исследователи обращают внимание на следующие явления (возможно, они говорят что-то не столько о литературной ситуации эпохи, сколько об областях исследования, популярных в современном литературоведении):

– Переосмысление (в первую очередь деконструкция и неприятие) советской/тоталитарной культуры⁸³ или привычной культуры (как вариант – позитивистских идей) в целом;⁸⁴

82 Так, например, часто отмечается особая роль материальных ценностей в культуре и литературе эпохи, связанная со стремлением людей к обогащению и личному благополучию (*Горак К.* Литературный процесс в России конца XX – начала XXI веков в контексте проблемы преемственности культурных ценностей // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. 2018. № 2 (14). С. 8–11; *История русской литературы XX - начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991-2010 годы.* Сост. и науч. ред. проф. *В. И. Коровин.* С. 154 и др.), однако совершенно непонятно, как можно это доказать, не связана ли популярность этого взгляда в науке и критике с какими-то субъективными факторами и не выводится ли она напрямую из представления о смене культуры на капиталистическую.

83 *Яценко И. И.* Аксиология новейшей русскоязычной прозы как стимул для интерпретации текста в иностранной аудитории // Актуальные проблемы обучения русскому языку как иностранному и русскому языку как неродному: сборник статей. М.: Московский государственный областной университет, 2017. С. 223; *Маркова Т. Н.* Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). С. 290-312; О всплеске жанра «политической драмы», в котором это отчетливо видно, см.: *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX — начала XXI века: учебное пособие. 2-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 88-89.

84 *Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе. С. 47; *Нефагина Г. Л.* Динамика стилевых течений в русской реалистической прозе 80-90-х годов. С. 267 и др.

– Повышенная интертекстуальность, особенно активный диалог с предшествующей литературой (характер диалога, впрочем, может охарактеризовываться по-разному, от преемственности и развития традиций классики до иронической деконструкции);⁸⁵

– Расцвет индивидуализма и субъективизма, ⁸⁶ актуализация темы противопоставления индивидуального и стереотипного;⁸⁷

– Популярность маргинальных героев;⁸⁸

– Эпатаж;⁸⁹

– Интерес к мифу и к неомифологизации художественной реальности;⁹⁰

⁸⁵ *Цыплакова Т. В.* Классические традиции в современной русской литературе: литературоведческий и методический аспекты. С. 172–176.; *Любимцева Л. Н.* Драматургические ремейки в русской литературе конца XX – начала XXI веков: к вопросу о типологии жанра // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2016. № 2(26). С. 116–117 и мн. др.

⁸⁶ *Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе. С. 45; Мэн Ф. Исследование состояния и развития новой поэтики Петербурга с конца 20-го до начала 21-го веков. С. 124 и др.

⁸⁷ См., напр., анализы Марковой прозы Пелевина, Маканина и Петрушевской: *Маркова Т. Н.* Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин).

⁸⁸ Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. *Т. М. Колядич.* С. 16; *Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе. С. 46; *Воробьева Е. С.* Маргинал в русской литературе конца XX – начала XXI века. С. 91–98; Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. Под ред. *С. И. Тиминой.* С. 4; *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учебное пособие. С. 90–117.

⁸⁹ *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.). С. 664; *Яценко И. И.* Аксиология новейшей русскоязычной прозы как стимул для интерпретации текста в иностранной аудитории. С. 223–224 и др.

⁹⁰ *Шафранская Э. Ф.* Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: учебное пособие; *Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе. С. 48; *Скопкарева С. Л.* Неомиф в контексте современной русской литературы. С. 152; *Петренко С. Н.* Жанровые традиции постфольклора в поэтике современной

– Особое отношение к истории. Специфика этого отношения, как уже было упомянуто, может описываться по-разному: от разочарования в логике исторического процесса и угасания интереса к нему – до ярко выраженной потребности осмыслить эпоху и свое место в мире и в истории. При этом во всех случаях особое отношение к истории может связываться с популярностью жанров альтернативной истории, антиутопии, семейной хроники и т.д.⁹¹

– Фрагментированность повествования и интерес к малым повествовательным формам;⁹²

– Активное развитие женской прозы;⁹³

русской литературы // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 2 (87). С. 145; *Мэн Ф.* Исследование состояния и развития новой поэтики Петербурга с конца 20-го до начала 21-го веков. С. 124; Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. *Т. М. Колядич.* С. 34–53; *Гарипова Г. Т.* Логика и динамика развития русского литературного процесса конца XX – начала XXI века: тенденции и перспективы. С. 38.

91 *Солдаткина Я. В.* Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. С. 29–30; *Нефагина Г. Л.* Динамика стилевых течений в русской реалистической прозе 80-90-х годов. С. 273–274; *Витенберг Б. М.* Об историческом оптимизме, историческом пессимизме и государственном подходе к истории. С. 315–327; Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. *С. И. Тиминой.* С. 46–55 и др.

92 Об этой тенденции можно говорить лишь с большой осторожностью, так как – как уже было отмечено – исследователи имеют разные мнения на ее счет. Однако эта тенденция все чаще отмечается уже в литературе XXI века (например, в связи с тем, что в связи с активным развитием интернета литература подстраивается под новую информационную реальность, об этом см., напр.: *Абашева М. П.* Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 43–48), в связи с этим кажется важным указать, что нечто подобное может обнаруживаться и в литературе рубежа веков.

93 *Барашкова С. Н., Желобцова С. Ф., Желобцов Ф. Ф.* Современная женская проза (опыт литературоведческого и страноведческого анализа художественного текста): учебное пособие. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2014. 170 с. *Антипина, Е. С., Гилева А. М.* Феномен "женской прозы" в современной русской литературе. С. 200. Отметим,

– Активное развитие мемуарного и автобиографического (как в серьезном, так и в игровом варианте) творчества;⁹⁴

– Мировоззренческий кризис, который в частности может выражаться в ощущении трагизма, раздробленности и неустойчивости мира, в разочаровании, разрушении привычных ценностей и в целом в ценностном релятивизме и т. д.⁹⁵

Несложно заметить, что большая часть перечисленных явлений стойко ассоциируется с идеями постмодернизма, и это неизбежно приводит нас к проблемному вопросу о роли постмодернизма в культуре конца XX века.

Постмодернизм и вопрос о постмодернистичности эпохи

По всей видимости, существует несколько доминирующих взглядов на сущность постмодернизма и на место его в описываемой переходной эпохе. Согласно первому взгляду, эпоха конца XX века – это эпоха безусловного главенства постмодернизма.⁹⁶ При

впрочем, что определяться этот феномен может по-разному, но это заслуживает отдельного подробного разговора.

94 *Бреева Т. Н.* «новый биографизм» в современной русской литературе. С. 14–17; *Мэн Ф.* Исследование состояния и развития новой поэтики Петербурга с конца 20-го до начала 21-го веков. С. 124. Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. *Т. М. Колядич.* С. 126–144 и др.

95 *Павленко Р. И.* Соотношение художественного вымысла и реальности в осмыслении литературных критиков новых журналов второй половины 1990-х годов. С. 118; *Яценко И. И.* Аксиология новейшей русскоязычной прозы как стимул для интерпретации текста в иностранной аудитории. С. 223–224 Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. *С. И. Тиминой.* С. 11-12; *Мякина О. М., Шитуева И. А.* Тема семьи и детства в современной русской литературе (по повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом»). С. 36–41.

96 *Попова И. М.* Литература конца XX века в свете теории художественного высказывания; О том, что на первый план в литературе с середины 1980-х до начала 2000-х годов выходят именно постмодернистские тенденции, говорит, например, *О. В. Богданова (Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.). С. 3).

таком подходе постмодернизм понимается довольно широко,⁹⁷ черты поэтики постмодернизма видятся наиболее отвечающими духу времени, в постмодернизме выражаются доминирующие в обществе идеи и настроения (преимущественно речь про ощущение ненадежности окружающего мира, неуверенность в будущем, отсутствие какой-то глобальной объединяющей людей идеи и т.д.). При таком подходе «постмодернистами» объявляются любые авторы, в произведениях которых можно обнаружить те или иные черты, ассоциируемые с этим направлением.⁹⁸

Согласно второму взгляду,⁹⁹ стоит разделять постмодернизм как более-менее четкое художественное направление (к которому принадлежит не такое уж большое количество произведений) и ассоциируемые с постмодернистской парадигмой идеи, действительно распространенные в обществе.¹⁰⁰ При этом характер связи между идеями эпохи и постмодернизмом в узком смысле может быть описан по-разному: так, например, Г. Т. Гарипова говорит о различении постмодернизма как направления и постмодернизма как «социокультурной ситуации» рубежа веков,¹⁰¹ а вот Я. В. Солдаткина говорит о так

97 Ср. «под постмодернизмом (в широком смысле слова) сегодня понимается весь комплекс культурных (философских и художественных) тенденций, связанных с рубежным сознанием, и значит – с ощущением исчерпанности «современности» и потребности в ее творческой переориентации». (*Маркова Т. Н.* Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). С. 11).

98 Так, например, книга О. В. Богдановой строится на представлении о том, что столь разные писатели, как Довлатов, Пелевин, Петрушевская, Сорокин, Рубинштейн, Кибиров, Коляда, Толстая – при всех различиях, все-таки существуют в рамках более-менее строгой парадигмы постмодернизма как направления (уже внутри которой существуют определенные расхождения) (*Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.)).

99 *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 3-е изд. М.: Флинта: Наука, 2001; *Гарипова Г. Т.* Логика и динамика развития русского литературного процесса конца XX – начала XXI века: тенденции и перспективы. С. 36–40 и др.

100 См., напр., концепцию М. Н. Виролайнен о «постмодернистском сознании» так называемой «одноуровневой культуры» (*Виролайнен М. Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. Спб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. С. 461–475).

101 «Критика заговорила об активности и концептуальности постмодернизма <...> а именно как литературного направления <...>, относя к нему неоправданно писателей

называемой медийности,¹⁰² которая часто связывается с постмодернистской парадигмой, но, по мысли исследовательницы, это явление шире постмодернизма и представляет собой особую черту современной культуры в целом. Однако несмотря на разницу в формулировках, кажется, что само по себе видение структуры эпохи рубежа веков в этих случаях примерно одно и то же: провозглашается существование некоторых доминирующих в обществе идей (или особенностей мышления), которые проникают во все сферы культуры, в том числе в художественные тексты самой разной направленности. При этом в постмодернистской – в узком смысле слова – литературе они выражаются яснее всего.¹⁰³

Представляется, что именно расхождение между описанным двумя подходами к определению постмодернизма как направления или как культурной ситуации отчасти

совершенно разнородных и разноплановых, основываясь лишь на единичном признаке – наличие художественного эксперимента с формой и эстетическими «культурными кодами». <...> И лишь незначительная часть русских литературоведов <...> смогли четко определить константы постмодернизма в системе «постмодернизм как социокультурная ситуация» (в контексте которой действительно развивался русский литературный процесс конца XX в.) и «постмодернизм как литературное направление» с логично структурированной мировоззренческой концепцией и системой координат поэтики (в этом плане был определен достаточно узкий круг русских писателей, практикующих постмодернизм в своей художественной системе» *Гарипова Г. Т.* Логика и динамика развития русского литературного процесса конца XX – начала XXI века: тенденции и перспективы. С. 38.

102 Медийность предстает «воплощением определенного типа творческой активности, ориентированного на синтетическое («многосредовое») отражение реальности в ее диалектическом развитии, принципиально незамкнутое, открытое для диалога и свободных интерпретаций» (*Солдаткина Я. В.* Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. С. 135).

103 Отметим, что граница между исследованиями, в которых выражается первый или второй взгляд, не всегда четкая, так как зачастую исследователи не оговаривают, в каком значении они используют слово постмодернизм, а в некоторых случаях сами как будто смешивают значения термина. Так, например, И. А. Романов говорит о «**постмодернистской** эклектике», со ссылкой на А. Ганиеву отмечая, что она выражается в том, что в текстах современных авторов сочетаются черты разных художественных систем: модернизма, **постмодернизма**, романтизма, натурализма и т. д. (*Романов И. А.* Эллинистические элементы в современной русской литературе. С. 46.).

объясняет уже упоминавшееся расхождение во взглядах на то, существует ли вообще верхняя временная граница описываемой нами переходной эпохи. Так, если мы посмотрим на большое количество научных работ 2010-х – и уже даже 2020-х годов, посвященных современной или новейшей литературе, мы обнаружим, что часто литературе 2000-х и 2010-х часто приписываются те же черты, что нередко приписываются и литературе 1990-х (то есть мы видим, что тенденции, актуальные для литературы того времени, продолжают активно развиваться).¹⁰⁴ Это позволяет предположить, что определенная «постмодернистичность» характерна для постсоветской эпохи в целом и литература хронологического XXI века представляет собой продолжение литературы конца XX века, а значит, границу между ними проводить не стоит. Однако если мы понимаем под постмодернизмом более-менее узкое направление в литературе и при этом настаиваем одновременно на его популярности в 1990-е и на том, что уже в это время культура от постмодернизма устает, то это позволяет выделить 1990-е как отдельную литературную эпоху главенства постмодернизма, которая заканчивается к 2000-м годам (в связи с этим некоторые исследователи, например, выстраивают такую линию развития литературы второй половины XX – начала XXI вв.: реализм – постмодернизм – новый реализм).¹⁰⁵

104 Все активнее смешиваются разные виды искусств, размывается граница между литературой и внелитературной действительностью (*Никитина А. В.* «Настенная» поэзия: синтез поэзии и граффити // *Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева.* 2018. № 3(99). С. 94-99.); продолжают размываться границы между жанрами и течениями (см. анализы Солдаткиной произведений К. А. Катишонок, М. Петросян, М. Шишкина и других: *Солдаткина Я. В.* Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике); о жанровом смешении и аудиовизуальном начале в современной литературе см. также: *Павлова Н. И.* Поэтика визуальности в романе Г. Яхиной «Дети мои»: к вопросу о феномене литературного успеха // *Культура и текст.* 2018. № 3 (34). С. 52–66 и мн. др.

105 *Яценко И. И.* Аксиология новейшей русскоязычной прозы как стимул для интерпретации текста в иностранной аудитории. С. 223–227; *Мазанов Ш. А.* Деконструкция постмодернизма и зарождение нового реализма в современной русской литературе // *Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки.* 2018. Т. 33, № 4. С. 39–44. Подобные концепции, впрочем, могут вызвать целый ряд возражений, так разговор о существовании, характере и распространенности так называемого «нового реализма» в XXI веке связан с теми же

Однако не все концепции литературного процесса рубежа веков строятся вокруг описания специфики и роли постмодернизма, понимаемого тем или иным образом. Существует и ряд исследователей, если не оспаривающих полностью роль постмодернистского мировоззрения, то по крайней мере не настаивающих на абсолютном доминировании постмодернизма как направления или на том, что общественное сознание 1990-х таково, что лучше всего «отвечает» именно идеям, ассоциирующимся с постмодернистской парадигмой.¹⁰⁶ Показательно, что даже И. С. Скоропанова – автор

методологическими проблемами, с какими связан разговор о постмодернизме в конце XX века – только выраженными еще сильнее, ведь 2000-е годы еще ближе к нам, и литература этого времени еще обширнее и еще менее освоена.

106 Так, например, С. В. Петухов говорит о существовании в литературе современного периода, начавшегося в 1990-е, трех основных групп авторов: реалистов, постреалистов и постмодернистов (*Петухов С. В. Жанр рассказа в современной русской литературе: Учебное пособие. С. 5*); учебник Марковой построен на представлении о «динамическом сосуществовании основных литературных направлений: традиционного реализма, постмодернизма, постреализма и «нового» реализма» (*Маркова Т. Н. Современная русская литература: учебное пособие. Челябинск: Изд-во Южно-Урал.гос.гуман.-пед.ун-та, 2019. С. 2*); Серафимова отмечает, что в прозе рубежа веков «переплетены две тенденции – реалистическая <...> и постмодернистская» (*Серафимова В. Д. История русской литературы XX–XXI веков: учебник. С. 471.*). Абашева отмечает сосуществование в литературе 1990-х постмодернизма и модернизма (*Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская литература конца XX века: становление авторской идентичности). С. 7*). Солдаткина противопоставляет постмодернизму женскую прозу, аргументируя это тем, что «распаду общественных и социальных связей «женская проза» противопоставляет родовую историю как жизнеутверждающий миф о вечном обновлении, а операции деконструкции – поиски и обретение любви как высшей ценности» (*Солдаткина Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике. С. 29–30*). Этот список можно продолжить.

Весьма распространенным видится представление о том, что в 1990-е годы «первенство на литературной арене <...> принадлежит постмодернистским текстам, что не исключает, однако, и наличия других путей развития словесности и других эстетических систем» (*Садовникова Т. В. Современная русская литература: учебное пособие. С. 115*), при этом не менее распространенным является взгляд, согласно которому доминирующее направление выделить невозможно, и конец XX века – это «период

первого отечественного учебного пособия по русскому постмодернизму второй половины XX века – вслед за М. Эпштейном воспринимая распространение **направления постмодернизма** как знак начала «эпохи постмодерна», пишет о том, что «российское общество к постмодернизму и преломляемым им веяниям и идеям осталось равнодушным и скорее их отторгает». ¹⁰⁷ По мнению исследовательницы, глобальных изменений в массовом сознании не было, не произошло тотальной смены парадигмы мышления сложившейся в тоталитарную эпоху на какую-то новую, построенную на принципах плюрализма и соединения несовместимого. ¹⁰⁸ Постмодернизм лишь готовит почву «для перехода к новой модели существования». ¹⁰⁹

культурного промежутка, в котором в новой ситуации осуществлялось функционирование и диалог самых разных <...> феноменов» (*Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века: учебное пособие. С. 10). Отметим при этом и то, что тезис о первенстве постмодернизма обычно выдвигается без учета массовой литературы периода, что кажется необоснованным.

107 *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. С. 526. По мысли исследовательницы, «более органичной для коллективного бессознательного российского общества оказалась идея национально-религиозного возрождения, реабилитированная в годы гласности и получившая архетипический резонанс. Ее актуализация компенсирует утрату почвы под ногами, отражает рост национального самосознания и одновременно болезненную уязвленность исторической неудачей и ее последствиями» (Там же. С. 526–527). Показательно, что и О. В. Богданова отмечает довольно много причин, по которым постмодернизм плохо ложится на почву отечественной культуры (*Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.). С. 657–664), хотя при этом исследовательница утверждает, что, несмотря всё это постмодернизм на момент начала 2000-х годов определяет художественно-эстетические доминанты развития современной русской литературы, ведь «в русской версии» постмодерна проблема созидания мира оказывается не менее ценна, чем проблема его деконструкции <...> вопрос «как (сделано)» не многим важнее, чем «что (сделано)» (Там же. С. 665). Таким образом, в трактовке исследовательницы черты постмодернизма как направления окончательно размываются.

108 На то, что современная русская литература, при всех произошедших в ней изменениях, «внутренне сохраняет инерцию социалистического реализма», указывает,

Неудивительно, что многие исследования эпохи 1990-х годов посвящены явлениям, не укладывающимся в концепцию постмодернизма, причем эти явления отнюдь не кажутся авторам таких работ маргинальными, незначительными и периферийными.¹¹⁰ Это кажется закономерным, ведь если мы настаиваем на том, что для литературы конца XX века было характерно в первую очередь проявление черт постмодернистских поэтики и мировоззрения, это как будто противоречит гораздо более обоснованному тезису о том, что книжный рынок 1990-х характеризуется в первую очередь небывалым ранее разнообразием, а значит, сосуществованием самых разных художественных систем.

Даже если мы считаем, что среди всех новых авторов конца XX века важнейшую роль играют писатели вроде Пелевина и Сорокина (а не, например, Александры Марининой, сильно опережавшей этих авторов по тиражам), не стоит забывать, что во второй половине 1980-х и в 1990-е на книжном рынке были не менее заметны Булгаков и Пастернак и многие другие авторы, чье творчество существует в совершенно другой парадигме.¹¹¹ Кроме того, как отмечает, например, А. Ю. Большакова, продолжали писать

например, И. В. Козлов (*Козлов И. В. Элементы социалистического реализма в современной русской литературе. С. 33*).

109 *Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. С. 526.*

110 *Тернова Т. А., Насонов А. Л. Неореализм как смысловая и эстетическая доминанта в литературе XX века // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 1. С. 80–81; Бычков Д. М. Оформление «неосредневековой» отдельности в пограничной области структуры современной русской литературы. С. 76–78; Котлов А. К. Современная русская проза и категория народности в литературе. С. 168–172; Павленко Р. И. Соотношение художественного вымысла и реальности в осмыслении литературных критиков новых журналов второй половины 1990-х годов. С. 118–121; Лебедева О. В. Религиозная литература в СССР в период «перестройки»: от дефицита к массовым публикациям // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 4-3(10). С. 83–85; Есикова Е. М. Возвращение русской литературы (публикации журнала "Огонёк" в годы перестройки). С. 134–137 и др.*

111 Как справедливо отмечала в 2005 году Нефагина, когда во время перестройки на книжный рынок попали многие ранее запрещенной литературы и в широком читательском восприятии произведения, созданные в предшествующие годы, стали восприниматься как явления литературы конца XX века, критикам и ученым пришлось

заявившие о себе в советское время Солженицын, Распутин и другие, да и в творчестве новых писателей также встречались условно реалистические тенденции.¹¹²

Суммируя вышесказанное, следует снова сделать оговорку о том, что литература конца 20 века еще не до конца освоена и у научного сообщества пока нет возможности, оперевшись на какую бы то ни было четкую статистику, представить исчерпывающее описание поэтики 1990-х годов. То есть представление о перечисленных в предшествующем разделе важных тенденциях в литературе этой эпохи (в том числе о переосмыслении советского прошлого, о тяге к эксперименту с художественной формой, об утрате веры в позитивистские идеалы, о повышенной интертекстуальности и о других ассоциируемых с постмодернизмом чертах) возникает не на пустом месте, однако радикальность ряда исследователей, настаивающих на доминирующей роли постмодернизма, вероятно, стоит смягчить (по крайней мере, до появления более полных описаний эпохи). Пока мы не описали всю литературу этого десятилетия, мы не можем настаивать на доминировании упомянутых тенденций, однако, как было отмечено мы можем зафиксировать, что в литературе 1990-х они присутствуют в большей степени, нежели в официальной литературе предшествующей – советской – эпохи. А уж насколько можно эпоху конца 20 века назвать эпохой постмодернизма – это вопрос, на который еще только предстоит дать ответ.

разводить понятия «современная литература» и «современный литературный процесс» (Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века: учебное пособие. С. 6). Представляется, что изучение определенного периода (особенно если исследователи делают попытку судить по художественной литературе об общественном сознании) не может быть сведено к изучению текстов, которые создаются в эту эпоху – не менее важны те тексты, которые в эту эпоху становятся популярными и актуальными. Отметим, впрочем, что, по мысли Нефагиной, уже в 1990-е эти «современная литература» и «современный литературный процесс» снова «совпали» (там же, с. 7), однако с этим можно поспорить, ведь оттого, что за вторую половину 1980-х большую часть подобных произведений уже издали, те не стали менее читаемыми и заметными в культурном поле.

112 *Большакова А. Ю.* Литературный процесс сегодня: pro et contra (статья первая) // Информационный гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение. 2010. № 5. С. 2; *Нефагина Г. Л.* Динамика стилевых течений в русской реалистической прозе 80-90-х годов. С. 264.

О проблемных точках и некоторых путях развития дальнейших исследований эпохи рубежа XX–XXI веков

Итак, прежде чем представить хоть сколько-то исчерпывающее описание литературной ситуации 1990-х годов, нужно дождаться, когда литературоведение в большей степени освоит литературу периода – то есть когда появится достаточное количество исследований творчества конкретных авторов и частных тенденций в литературе. При этом уже сейчас можно проблематизировать разговор о тех чертах эпохи, которые на данный момент кажутся очевидными – это позволит уточнить пути дальнейших исследований.

Так, представляется, что главная культурная трансформация – разрушение литературоцентризма – требует дальнейшего рассмотрения. Хочется обратить внимание на то, что не во всех сферах культурной жизни произошедшие изменения вообще признаются. Так, кажется, что официальный дискурс и в 1990-е годы, и в XXI веке продолжает делать вид, что наша культура все еще литературоцентрична: в многочисленных выступлениях высокопоставленных чиновников все еще можно услышать о том, что в России больше всего читают, что в книгах жители страны находят ответы на глобальные вопросы, обнаруживают правильные модели поведения и т. д. Это будет особенно заметно, если мы посмотрим на школьную литературу – сферу довольно консервативную. Очевидно, что язык учебников по литературе всегда был формульным, однако с 1990-х годов отрыв от реальности становится особенно явным. Хотя сам набор формул после распада Советского Союза частично изменился, неизменным осталось то, как выстраивается система отношений между учеником и учебником, где учебник старается заставить школьника поверить в то, что в современном мире классическая литература дает нам образцы правильного поведения и делает каждого приобщенного к ней лучше и духовнее тех, кто к ней не приобщен. Школьникам же приходится реагировать на язык официоза соответственно – и в свою очередь воспроизводить формулы, в которые они не верят.¹¹³ Таким образом, с уже со школы современные носители русской культуры живут как бы в двух реальностях параллельно: в той, где в 1990-е годы произошла глобальная смена культурной ситуации – и в той, которой уже не существует, но которая поддерживается как коллективная иллюзия, в которую принято верить – точнее, делать вид, что веришь.

¹¹³ Об этом подробнее см., напр.: *Баранов Д. К.* Литература в современной школе: этика vs. эстетика, форма vs. содержание // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2020. № 1(26). С. 18.

Взаимодействие дискурса официоза с реальностью еще предстоит в полной мере осмыслить.

Другие пути проблематизации уже имеющегося представления о 1990-х годах касаются поэтологических тенденций – и они иллюстрируются отдельными главами предлагаемой монографии.

Так, как уже было отмечено, конец XX века – это время расцвета массовой литературы, и эта сфера активно исследуется. Преимущественно речь идет о междисциплинарных исследованиях, в которых в основном преобладает социологический подход. При этом до сих пор многие работы по массовой литературе грешат излишней оценочностью: массовая литература воспринимается как плохая и даже «вредная»¹¹⁴ по сравнению с литературой «серьезной».¹¹⁵ Однако в последнее время становится все очевиднее, что массовая литература заслуживает объективного осмысления, причем не

114 *Попова И. М.* Литература конца XX века в свете теории художественного высказывания; *Шакиров С. М.* Дистопический дискурс XX века: мифы о «конце литературы» в литературной критике. С. 299–306; Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. Под ред. *С. И. Тиминой*. С. 5.

115 Впрочем, оценочность в целом свойственна исследованиям, посвященным литературе недавнего прошлого. Так, например, нередко исследователи позволяют себе негативно оценивать, например, постмодернизм – и давать положительную оценку явлениям, ему противопоставленным (*Инаркаева С. И.* О кризисных явлениях и проблеме личности в современной русской литературе // Вестник Академии наук Чеченской Республики. 2016. № 3(32). С. 119–121; *Горак К.* Литературный процесс в России конца XX - начала XXI веков в контексте проблемы преемственности культурных ценностей. С. 8–11; История русской литературы XX - начала XXI века: Учебник для вузов с электронным приложением: в 3-х частях. Часть III. 1991–2010 годы. Сост. и науч. ред. проф. *В.И. Коровин*. С. 271–272) и др. Подобная гипертрофированно четкая оценочная система характерна, например, и для учебного пособия *Н. Л. Федченко*, которое схоже со школьными учебниками тем, что написано с позиции игнорирования разрушения литературоцентризма (*Федченко Н. Л.* Художественная концепция личности в современной русской литературе: пути и приёмы реализации: Учебно-методическое пособие для студентов-филологов и учителей русского языка и литературы. Армавир: Армавирский государственный педагогический университет, 2021).

только как источник информации об эпохе, но и как самостоятельное явление сферы эстетического.¹¹⁶ В связи с этим проблематизируется сама граница между массовой и «высокой» литературой.¹¹⁷ Высказываются мнения, например, о том, что художественные структуры, ассоциируемые с массовой литературой, могут усложняться, а также могут сочетаться с теми особенностями текстов, которые ассоциируются с серьезной литературой,¹¹⁸ – или о том, что вопрос о разделении на массовую и не массовую литературу лежит за рамками сферы поэтики, и касается в первую очередь определенных авторских стратегий саморепрезентации и позиционирования текста (так, например, Маркова приводит показательную мысль А. Латыниной о том, что если бы Акунин отправил романы «Там» или «Креативщик» в толстый журнал, эти тексты воспринимались бы как серьезная литература и выдвигались бы на премии).¹¹⁹ В связи с этим усиливается

116 Среди многочисленных работ, посвященных массовой литературе, следует особо выделить сборник, составленный М. А. Черняк и И. Л. Савкиной, в котором представлены разные взгляды на феномен массового текста: *Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России : сборник научных статей / [сост.: И. Л. Савкина, М. А. Черняк]*. Санкт-Петербург: Петербургский ин-т печати, 2009.

117 *Власова Г. И.* Писательские стратегии и репутации XX-XXI вв.: обзор проблемы // *Культура, наука, образование: проблемы и перспективы*. С. 246; *Бологова М. А.* Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра. С. 217. *Шакиров С. М.* Дистопический дискурс XX века: мифы о «конце литературы» в литературной критике. С. 304-306. Отметим, что порой исследователи выделяют особую прослойку так называемой «мидл-литературы» (*Черняк М. А.* «Мидл-литература» в контексте современного литературного процесса // *Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы*. Санкт-Петербург, 2007. С. 205-211.; *Сорокин С. П.* Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации. С. 48–50).

118 *Баранов Д. К.* О поэтике массовой литературы (диалогия А. А. Бушкова *Рыцарь из ниоткуда и Летящие острова*) // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2021. Т. 18. № 4. С. 640–660.

119 *Маркова Т. Н.* Формы и способы коммуникации «писатель – читатель» в медиaprостранстве. С. 156. На схожих позициях находится Г. И. Власова, которая вслед за М. Бергом отмечает, что, анализируя писательские стратегии, следует изучать как «текстовое пространство стратегии» (поэтику), так и «внетекстовое», то есть ««продвижение», произведения на книжный рынок, к читателю и его функционирование в

интерес к явлениям на границе массовой и элитарной литературы (показательны в первую очередь работы, в которых привлекается материал воспринимаемых именно так произведений Бориса Акунина).¹²⁰ В большинстве подобных исследований речь идет о том, что «серьезные» авторы, которые на самом деле пишут достаточно сложно сделанные тексты, маскируют свои тексты под массовые, добавляя в них то, что хочет видеть широкая публика (особенно часто к таким выводам приходят, анализируя творчество постмодернистов).¹²¹

Представляется, что при разработке проблемы бытования и художественной специфики массовой литературы можно пойти и по другому пути. В связи с этим отдельная глава монографии посвящена исследованию творчества Макса Фрая – крайне популярного массового писателя, в творчестве которого на самом деле обнаруживаются свойства, обычно ассоциируемые с высокой литературой (сложная мотивная система, четкая связь между разными уровнями текста – языком, персонажной и мотивной системой, сюжетом, повествовательной структурой – и т. д.).

обществе: выбор издательства, пиар-акции, выступления автора в средствах массовой информации, референтные группы, участие в книжных ярмарках и выставках, презентации книги, оформление издания, победу в литературных конкурсах, литературный успех и т. д.» (Власова Г. И. Писательские стратегии и репутации XX–XXI вв.: обзор проблемы. С. 247).

120 Маркова Т. Н. Формы и способы коммуникации «писатель – читатель» в медиaprостранстве. С. 156; Сорокин С. П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации. С. 48–50; Пономарева, Ю. В. Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа (на материале романа Б. Акунина «Смерть на брудершафт») // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 3. С. 328–332.

121 Отметим, что вопрос о сложной взаимосвязи явлений постмодернизма и массовой культуры также нередко поднимается в исследовательской литературе (Маркова Т. Н. Формы и способы коммуникации «писатель – читатель» в медиaprостранстве. С. 156–158; Сорокин С. П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации. С. 48–49; Виролайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. С. 464–470), но заслуживает отдельного подробного рассмотрения.

Другой темой, требующей внимательного рассмотрения, является размывание границ уже не внутри литературного поля, но между литературой и другими видами искусства. В основном исследовательское сообщество интересуется тем, как другие виды искусства проникают в литературу и влияют на нее – в связи с чем существует внушительное количество работ, посвященных, например, кинематографичности творчества того или иного автора,¹²² и некоторое количество исследований, посвященных «синтезу» искусств в прямом, а не в метафорическом смысле.¹²³ Кажется, что на явление интерференции разных видов искусств можно взглянуть и с другой стороны.¹²⁴

Литература в конце XX века теряет свои позиции в обществе, однако развивавшиеся на протяжении веков внутри литературы смыслы, сюжеты, образы, повествовательные установки плотно вошли в нашу культуру. Вероятно, можно говорить о том, что все это в той или иной степени может из литературы проникать в другие виды искусства. В связи с этим отдельная глава монографии посвящена анализу самого популярного фильма 1990-х годов – картины А. Балабанова «Брат». Перед нами не только пример произведения, в котором сочетаются элементы массового и высокого искусства (под маской боевика скрывается сложно организованное художественное целое, где на первый план выходит особая лейтмотивная организация текста). Перед нами фильм, в котором очевидно литературное начало – фильм, опирающийся в первую очередь на классическую литературу XIX века.

Последняя глава монографии посвящена анализу моноспектаклей крайне популярного автора – в первую очередь театрального деятеля – 2000-х годов Евгения

122 См.: *Гашева Н. В., Кондаков Б. В.* Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. Статья первая. С. 177-182; *Маркова Т. Н.* Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132–136.

123 См., напр.: *Пономарева, Ю. В.* Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа (на материале романа Б. Акунина «Смерть на брудершафт»). С. 328–332.

124 Так, например, вопрос выхода литературы за свои пределы рассматривает, например, Абашева, когда говорит о мутации современной литературы «во внетекстовое социальное действие: в имиджевые стратегии (как у Д. Пригова) или в реальное строительство культурных ландшафтов (как у В. Кальпиди)» (*Абашева М. П.* Литература в поисках лица (Русская литература конца XX века: становление авторской идентичности). С. 315).

Гришковца. Произведения Гришковца одновременно находятся на стыке искусств (в первую очередь литературы и театра) и на границе между массовым и высоким искусством. Но что не менее важно, на примере разбора моноспектаклей автора удобно проблематизировать тему бытования постмодернизма в современной культуре. Так, в этой главе демонстрируется, что в анализируемых произведениях можно обнаружить многие черты поэтики, ассоциируемые с постмодернизмом (в частности, интертекстуальность, игру, диалогизм – то есть все то, что, по мысли Липовецкого, якобы определяет постмодернистскую парадигму художественности)¹²⁵ – однако на самом деле это отнюдь не делает тексты постмодернистскими. Напротив, моноспектакли Гришковца бросают вызов постмодернистским установкам, они устроены так, что сама их художественная структура направлена на то, чтобы преодолеть проблемы, которые ставит перед культурой постмодернизм.

Заключение

Итак, на рубеже XX–XXI веков происходят важнейшие изменения в отечественной культуре. Роль литературы снижается, литература в меньшей степени воспринимается как учебник жизни, в большей – как развлечение (менее популярное, впрочем, чем кино, телевидение, варианты досуга, которые предлагает интернет), в связи с чем активно развивается массовая литература. При этом на книжный рынок попадает огромное количество самой разной литературы, что приводит к сосуществованию в литературном поле разных художественных систем. Вероятно, в сравнении с советской эпохой мы видим в творчестве авторов 1990-х годов меньшую расположенность к позиционированию себя как учителей жизни – и большую тягу к эксперименту, к разрушению границ между разными течениями и жанрами в литературе или границ между литературой и другими искусствами. Чаще, нежели в советский период, в произведениях проявляются особенности поэтики, часто ассоциируемые с постмодернизмом: повышенная интертекстуальность, эпатаж, ироническое переосмысление предшествующих традиций и др., кроме того, вероятно, можно отметить тенденцию к мифологизации реальности, активное развитие женской прозы, мемуарной прозы и т.д.

Впрочем, если рассматривать конец XX века как начало нового периода литературы, логическим развитием которого стали первые десятилетия XXI века, гораздо более важным изменением в культуре оказывается то, что постепенно выстраивается новая

¹²⁵ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 8–44.

система бытования художественных текстов: с развитием интернета снижается популярность бумажной книги, привычным становится чтение с экрана того или иного устройства (что может учитываться авторами при создании произведений);¹²⁶ традиционная книга в какой-то степени борется за читателя с пабликами, блогами и другими вариантами представления текста, который может позиционироваться в том числе как художественный (тема влияния интернет-культуры на литературу часто затрагивается в работах, посвященных сетературе и/или в целом бытованию литературного текста в интернет-пространстве);¹²⁷ наконец, широкий доступ к пиратским электронным копиям книг меняет представления о законах книжного рынка, что приводит к новым форматам взаимодействия авторов, издательств, интернет-платформ (шире – правообладателей) и читателей.¹²⁸ Все эти процессы в 1990-е имеют место лишь в зачаточном виде, набирают темп уже несколько позже – но подготовлены они именно культурным сдвигом, произошедшим в конце XX века.

Заканчивая разговор о литературной ситуации 1990-х годов, стоит задаться вопросом об исключительности и универсальности процессов, которые происходят в это время. Дело в том, что исследователи – в первую очередь те, которые рассматривают период конца XX века или рубежа веков именно как переходный – регулярно отмечают сходство между этой эпохой и какой-то другой – чаще всего эпохой начала XX века,¹²⁹

126 См., напр.: *Абашева М. П., Катаев Ф. А.* Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность. Пермь: Перм. гос. гуманит.-пед. ун-т., 2013. 168 с.; *Абашева М. П.* Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей. С. 43–48.

127 *Власова Г. И.* Писательские стратегии и репутации XX-XXI вв.: обзор проблемы // *Культура, наука, образование: проблемы и перспективы.* С. 248; *Садовникова Т. В.* Современная русская литература: учебное пособие. С. 102–110; *Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. С. И. Тиминой.* С.249–282.

128 См. об этом, напр.: *Левченко М. А.* Издательские стратегии в поле современной русской поэзии // *Новейшая русская литература рубежа XX-XXI веков: итоги и перспективы.* Санкт-Петербург, 2007. С. 163–168; *Пальчик М. А.* Демофобия современной литературной системы. Как литература боится своих свобод? С. 9–12 и др.

129 *Удодов, А. Б.* Русская литература 20 века в современном изучении: проблемы методологии // *Вестник Научно-практической лаборатории по изучению литературного процесса XX века: Сборник статей. Том Выпуск XXV.* Воронеж: Воронежский

когда тоже происходит резкое изменение культурной и литературной системы (порой впрочем, могут проводиться и менее очевидные параллели: например, с эпохой рубежа XVIII–XIX вв.,¹³⁰ конца XIX века¹³¹ или даже с периодом Смуты позднесредневековой Руси).¹³² Представляется, что само по себе переосмысление или отторжение предшествующей культурной парадигмы или отдельных ее элементов, а также смещение границ литературной системы – все это в целом характерно для любой переходной эпохи как таковой. Но вот переход в новую информационную реальность и не просто разочарование в позитивистских идеалах, но именно разрушение веками существовавшего литературоцентризма – это то, что отличает именно переходную эпоху рубежа XX–XXI веков. Впрочем, возможно, дальнейшее изучение литературы и культуры этого периода еще заставит нас переосмыслить даже то, что сейчас кажется несомненным.

государственный педагогический университет, 2022. С. 5–13; Тернова Т. А., Насонов А. Л. Неореализм как смысловая и эстетическая доминанта в литературе XX века. С. 79; Петухов С. В. Жанр рассказа в современной русской литературе: Учебное пособие. С. 96; Котлов А. К. Современная русская проза и категория народности в литературе. С. 168–172; Садовникова Т. В. Современная русская литература: учебное пособие. С. 33; Современная русская литература конца XX – начала XXI в.: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Под ред. С. И. Тиминой. С. 32;

130 Там же.

131 Нефагина Г. Л. Динамика стилевых течений в русской реалистической прозе 80-90-х годов. С. 263.

132 Бычков Д. М. Оформление «неосредневековой» отдельности в пограничной области структуры современной русской литературы. С. 76.

«Выпись» о втором браке Василия III – документ или литературная стилизация?

В 1525 г. по ближним и дальним пределам Московского государства разнеслась весть: великий князь Василий III развелся со своей женой Соломонией Сабуровой, которая была объявлена бесплодной и пострижена в монахини. В начале следующего года князь сочетался браком с новой женой – Еленой, из литовского рода Глинских. Хотя православная церковь всегда запрещала разводы и новые браки, жизнь обычно явочным порядком корректировала строгие каноны. На нарушения могли смотреть сквозь пальцы, но только не в случае с семьей московского князя, тем более не в отношении действий Василия III. Дело в том, что именно при нем была оформлена идеологическая подоплека, превращавшая Московское княжество в «священное царство», а главу этого царства – в сакральную фигуру. Для подданных каждый поступок князя заключал в себе символический смысл, который проецировался на будущих правителей богоизбранной державы. Добавим, что жизнь и быт всех сословий Древней Руси, и в особенности жизнь государя, второе уже столетие строилась во многом по предписаниям монастырского устава. Ригоризм принявших обет иноков отбрасывал тень на тех, кто оставался в миру. Развод великого князя демонстративно нарушал конвенции общества и, главное, ставил под сомнение символическую роль разведенного супруга в провиденциальной истории. В довершение всего, новобрачный сбрил бороду, что расценивалось как еще один вызов церковным установлениям. Неприязненное отношение к разводу по религиозным соображениям подогревалось непростой расстановкой политических сил. Братья Василия III понимали, что, в случае появления у него наследника, рожденного в браке с Глинской, путь к престолу им заказан. Обстановка способствовала тому, что второй брак великого князя стал восприниматься как одно из главных исторических событий эпохи, и ему уделялось повышенное внимание уже в ранних источниках. В то время как апологеты рисовали благостные картины расставания прежних супругов (летописец Боровского монастыря), по неофициальным каналам распространялись слухи о насилии над Соломонией, противившейся постригу, о рождении у нее в стенах монастыря ребенка.¹ Кровавые расправы, ознаменовавшие собой правление Ивана Грозного, современники и потомки спешили объяснить неканоническим характером брака его родителей. Поэтому

¹ Герберштейн С. Записки о Московии. Перевод с немецкого. М., 1988. С. 87.

действительные факты и легенды, касавшиеся инцидента, все дальше уходившего в прошлое, сохраняли свою актуальность до Смутного времени. Целые сочинения и мимолетные высказывания, которые затрагивали данную страницу династической истории и которые накопились без малого за сто лет, разбирались в историографии не раз.² Не последнее место в этом корпусе занимает «Выпись» о втором браке, известная уже Карамзину, назвавшему ее «любопытной, но едва ли достоверной». Он отметил еще, что «в сей выписке много странных выражений и слов *вымышленных*, каких не бывало в языке нашем».³ Увы, со времен «Истории» Карамзина историко-филологическая наука не слишком продвинулась в интерпретации необычного памятника. О чем же он сообщает?⁴

Начнем с заголовка, где читателю обещана «выпись из святогорские грамоты» и где эта грамота или выписка из нее определена как «творение Паисеино, старца Серапонского монастыря», с вариантом «Ферапонтова» монастыря. На самом деле произведение никак не сводится к «выписи», отождествить Паисия с конкретным историческим лицом не удалось, равно как и монастырь, в котором он творил (первый вариант, предпочтительный как *lectio difficilior*, считают испорченным названием афонского Ксиропотама). Автор столь вольно обращается с историей, что под именем Паисия может скрываться контаминация двух исторических деятелей – Паисия Ярославова и Паисия Хиландарского, побывавшего в Москве в 1550 г. Неупорядоченность композиции затрудняет пересказ содержания «Выписи». Произведение открывается панегириком Василию III, где он прославляется, главным образом, за щедрую милостыню, отправляемую христианам, притесняемым неверными. Потом автор приступает к главной теме - скорби великого князя из-за «бесчадия» Соломонии, о его замысле расстаться с ней и взять новую жену. Князь обращается за советом к Вассиану Патрикееву, который, после сбивчивых объяснений, признает брачные планы правителя противоречащими церковным правилам. Пришедший в ярость князь, отправив в заточение строптивного старца, единомысленного ему Максима Грека и других, посылает, по совету митрополита Даниила, запрос четырем восточным

² См., например: *Никитин А. Л.* Соломония Сабурова и второй брак Василия III // *Никитин А. Л.* Основания русской истории: мифологемы и факты. М., 2001. С. 586–628.

³ *Карамзин Н. М.* История государства Российского: в 12 т. 2-е изд. СПб., 1819. Т. 7. С. 64–65, примеч. 277.

⁴ *Зимин А. А.* Выпись о втором браке Василия III // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1976. Т. 30. С. 132–148.

патриархам. Они, разумеется, также осуждают Василия III, а Марк Иерусалимский еще и пророчесствует, что тот, кто родится от незаконного союза, будет мучителем. Князь в растерянности удаляется в Александровскую слободу, где русские иерархи, по-видимому, собственной волей должны освободить его от обещаний, данных при венчании с Сабуровой (само решение вынесено за рамки текста). Теперь только доходит очередь до Афона, и автор воспроизводит отправленную оттуда грамоту, доставленную в Москву крымским послом. Насельников Святой Горы, как оказалось, никто ни о чем не спрашивал. Они по собственному почину созвали собор для обсуждения трудного случая со вторым браком. Из контекста понятно, что они, хотя и помнят о благодеяниях князя, не могут согласиться с нарушением канонов. При этом никто из собравшихся не решается произнести окончательный вердикт, и это щепетильное задание приходится выполнить уже скончавшемуся авторитетному подвижнику. Он будто бы давным-давно предвидел, что Святой Горе предстоит преподать московскому князю столь болезненный урок. Речь покойного, «великаго старца» Варсонофия, неожиданно обрывается - с ней вместе и вся «Выпись». На смешение разновременных событий, упоминаемых «Выписью», на неувязки в перечне участников этих событий, историки указывали многократно. Все же необходимо подчеркнуть, что большинство героев рассказа являются реальными историческими персонажами, подвизавшимися в Московском государстве в 1520-е гг.

О. М. Бодянский, первый издатель «Выписи», не сомневался в том, что она представляет собой подлинный документ.⁵ Позднейшие историки, отметив нагромождение в тексте фактических ошибок, в большинстве отказались от этой мысли. Некоторые, спасая положение, допускали, что виноват позднейший полемист, противник развода Василия III, переиначивший доступные ему достоверные материалы. Тем самым в реконструкцию предыстории «Выписи» вносилось дополнительное неизвестное: с гипотетическими документами будто бы имел дело столь же гипотетический полемист. Думается, что первое звено в данном построении можно без сожаления опустить, потому что в тексте нет ни одного факта, отражающего живые впечатления очевидца, и напротив - присутствует очень много искажений действительности, которые были бы необъяснимы в устах этого самого очевидца. Ясно, что автор или авторы работали спустя какое-то время после заключения второго брака Василия III. Но сколь значительный срок отделял их от этого события? На сей предмет сформулированы разные теории. По мнению М. Н.

⁵ *Бодянский О. М.* Выпись из государевы грамоты, что прислана великому князю Василию Ивановичу // *ЧОИДР.* 1847. № 8. С. I–II.

Тихомирова, к которому присоединились позднее и другие исследователи, в пророчестве Марка нашли отражение бурные события конца 1540-х гг., так что «Выпись» нужно датировать этими годами.⁶ Согласно другой точке зрения, разделяемой большинством историков, пророчество Марка, типичное *vaticinium ex eventu*, и иные детали более отвечают духовной атмосфере после смерти Грозного. Справедливость этого последнего вывода подтверждают наблюдения над источниками «Выписи»: одни из них четко опознаются в тексте, другие — менее однозначно. Интересно, что прямо или косвенно они соотносятся с интересами Максима Грека и его ближайшего окружения, каким оно было в преддверии рокового брака. Послание Федора Карпова Максиму Греку, текст чрезвычайно редкий, где, как кажется, перефразируется гл. 2 из «Богословия» Иоанна Дамаскина, дает следующую параллель:

| «Выпись» | Послание Федора Карпова |
|--|--|
| «...не вся глаголем, кая ведаем, ниже вся творим, кая можем, ниже всему верим, кая слышим». ⁷ | «...не вся, глаголют, творим, елико можем, ниже всему верим, елико слышим, ниже вся глаголем, елико знаем». ⁸ |

Сравним здесь же указание на источник цитированного изречения в сопоставляемых произведениях, а также ссылку на Аристотеля в еще менее распространенном Послании Карпова митрополиту Даниилу: «нравная философская учения» («Выпись»), «философское писание» (Послание Максиму Греку), «философ нравоучителны Аристотель».⁹ Ошибки «Выписи» в названиях афонских монастырей сходны с ошибками в анонимном итинерарии по Афону, предположительно датированном XVI в.:¹⁰

| | |
|------------------------|------------|
| Серапонский | Керапотан |
| Синопетра / Синопатра | Кинопетр |
| Денияцкий / Денисяцкий | Денисьят |
| Костомоник | Костоманик |

⁶ Тихомиров М. Н. К вопросу о Выписи о втором браке царя Василия III // Сборник статей в честь А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 91–94.

⁷ Зимин А. А. Выпись... С. 140.

⁸ Максим Грек, *прп.* Сочинения. М., 2008. Т. 1. С. 335-336.

⁹ Библиотека литературы Древней Руси: в 20 т. СПб., 2000. Т. 9. С. 352.

¹⁰ Ундольский В. М. О святогорских монастырях // ЧОИДР. 1846. № 4. С. 35.

Резкая реплика митрополита в адрес афонских монахов, которые, живя во владениях «нечестивого царя», осмеливаются учить князя, находит аналогии в прениях по делу Максима Грека. Тема муссируется и в его собственных сочинениях.¹¹ Известие о том, что Вассиан Патрикеев выступал против второго брака, впервые фиксируется в «Истории» Курбского, написанной не ранее 1570-х гг.¹² Датировку нашего памятника необходимо коррелировать с датой появления текста, в свою очередь подвергнутого влиянию «Выписи». Таково Послание Корнилия, инока Снетогорского монастыря. Установлено, что в Послании Корнилия, помимо «Выписи», отразилось еще два произведения XVI в. – Послание Максима Грека Карпову о Левиафане и Житие Ефросина Псковского.¹³ Вторичность Послания Корнилия относительно Послания о Левиафане, самый ранний список которого датируется 1590-ми гг. (ГИМ, собр. Чудова мон., № 236), не вызывает сомнений, его взаимоотношения с Житием сложнее. В. И. Охотникова указала на связь Послания с первой редакцией Жития Ефросина, которую вытеснила из обихода редакция Василия-Варлаама. Поскольку последняя была написана в 1547 г., исследовательница датирует «Выпись», использованную Посланием, предшествующими годами. Но, обратившись к приведенным в статье выпискам, видим, что в ряде случаев правильное чтение находится не в Житии, а как раз в Послании Корнилия (сравнение многоженца с Иудой, пропущенное в Житии, мелкие ошибки: «леота» вместо «люта»). Значит, сочинение Корнилия нельзя ставить в прямую зависимость от первой редакции Жития Ефросина, соответственно, 1547 г. не годится как *terminus ante quem* для «Выписи». Дистрибуция ошибок может быть объяснена, только если признать, что сравниваемые тексты восходят к общему источнику. Пересмотреть принятую в историографии датировку Послания Корнилия не удалось, по всем показателям его нужно отнести к концу XVI в., а скорее даже к началу XVII в.

К сожалению, указанные текстовые и смысловые параллели не дают точных временных координат для «Выписи», которая, как, впрочем, и Послание Корнилия, не известна в списках ранее XVII в. Незученной остается и история текста «Выписи». На схеме, приложенной к изданию А. А. Зимина, списки разделены в первом колене на две

¹¹ Покровский Н. Н. Судные списки Максима Грека и Исака Собаки. М., 1971. С. 111, 118-119; Максим Грек, *прп.* Сочинения. М., 2014. Т. 2. С. 337.

¹² Курбский Андрей. История о делах великого князя Московского. М., 2015. С. 18.

¹³ Охотникова В. И. Послание Корнилия, инока Снетогорского монастыря: К вопросу о времени создания // *Slověne*. 2015. Т. 4. № 1. С. 334–347.

семьи по вариантам заглавия. Этого, конечно, недостаточно. Предлагаемое в схеме дальнейшее развитие рукописной традиции вообще не подкреплено доказательствами. В поисках примет, какие позволили бы рассчитать, когда и где был написан памятник и каково было его назначение, посмотрим на текст более пристально изнутри. Вопреки устоявшемуся в историографии мнению, наличие в «Выписи» разом двух особенностей – логической противоречивости сюжета и его незавершенности – представляется не случайным. То есть неубедительно мнение, что протограф, лежащий в основе сохранившихся списков, являлся дефектной копией существовавшего будто бы полного архетипа, концовку которого потеряли. Скорее всего, протограф и был архетипом – наброском или неудачным началом работы, прерванной на середине. Заметим: помимо несоответствия заголовка предмету повествования, помимо дискретности сюжета, который иногда объясняли тем, что Паисий неловко сшил автономные изначально произведения, – помимо всего этого, налицо избыточность оканчивающей «Выпись» афонской части в развитии главной идеи автора. Разумеется, афонская часть полностью вымышлена, как и само участие православного Востока в решении бракоразводного казуса. По тексту «Выписи» получается, что святогорские старцы ревниво следили за развитием событий в Москве и были обижены, когда у них забыли проконсультроваться. Однако при обсуждении на местном соборе московского дела выясняется, что, во-первых, старцы не могут выбрать того, кто бы стал рупором их общего мнения, во-вторых, их мнение ничем не отличается от взгляда восточных патриархов, включая Константинопольского. У Василия III не было надобности обращаться к авторитету Афона, так что, в рамках сюжета, нет смысла в афонском эпизоде, а по большому счету - и в «Выписи» в целом, которая, напомним, якобы извлечена из «святогорской грамоты». Похоже, что, отождествив позицию святогорцев с позицией всего восточного духовенства, автор оказался в замешательстве: ему нечего уже было добавить к сказанному, и обрыв «Выписи» является не изъясном, возникшим при переписке, а дефектом первоначального замысла.

Аморфностью структуры не исчерпываются аномалии «Выписи». Сама ее словесная текстура не похожа на языковое оформление других произведений древнерусской литературы и деловой письменности XVI в. Справедливости ради укажем, что при случае автор использует выразительные образы из Библии и других источников (моль, съедающая одежду, уподобление патриархов четырем стихиям, рефрен с образом «большой хоругви» - символе княжеской власти), демонстрирует мастерское владение стилем (ср. на коротком отрезке текста каскад глаголов с приставкой «изо-»: «изнасеяти»,

«изомножити», «изобрати», «изъявити», «изобрести», «изознати», «известися»). Но на уровне синтаксиса читатель спотыкается о самые причудливые аграмматизмы. Синтаксический анархизм принимает разные формы: то это всего лишь хаотичное расположение слов, то нарушения в согласовании и в управлении, а иной раз - выстроенные друг вслед за другом слова без всяких попыток установить между ними связи («И нравная философская учения творити не вся глаголем...».¹⁴ Значение некоторых разбалансированных фраз скорее угадывается: «И еси в той, государь, в велицей печали, дабы нашего разума чаючи от тебе, государя, презрение Святей Горе за наше будет прегрешение».¹⁵ В списках «Выписи» содержится довольно много разночтений, но почти все они отражают отчаянные усилия копиистов структурировать предложение, изменив флексии или другие форманты, без чего текст лишен смысла: «И отвеца Васьян великому князю, кроткоумиа (варианты: кроткоумием, краткоумная, краткоумно) и умилена (варианты: умиления, умиленными, умилная, умиленная) словеса сице глаголя».¹⁶ Создается впечатление, что в создании нашего произведения или на начальном этапе его распространения участвовал человек, не вполне овладевший церковно-славянским языком. Впечатление укрепляется, если мы вспомним об уникальной особенности «Выписи», которая издавна возбуждала интерес читателей и исследователей. По тексту рассеяно довольно много слов, а возможно – и имен собственных на непонятном языке. Некоторые из них тут же «переводятся» «Выписью» в примыкающих к каждому словоупотреблению толкованиях («рекше»), прочие оставлены без объяснений. Тюркологи и другие востоковеды не смогли подобрать универсальный ключ к этой лексике, считается, что ее изобрел сам автор для придания своему писанию восточного колорита. Псевдоварваризмы - не столь уж редкое явление в истории литературы и письменности всех времен и народов, их применяли в магических текстах, в профессиональных диалектах, в макаронических сочинениях, и т. д. Наш случай не такой простой. Находящиеся в «Выписи» экзотизмы относятся к двум разрядам: 1) топонимы или этнонимы; 2) обиходные слова. Слова первого разряда сосредоточены в тех разделах, где автор приводит высказывания представителей восточного духовенства. Тут, хотя и не без оговорок, можно говорить о стилизации, даже несмотря на то, что к отдельным названиям народов удалось найти относительно близкие эквиваленты в турецком языке

¹⁴ Зимин А. А. Выпись... С. 140.

¹⁵ Там же. С. 145.

¹⁶ Там же. С. 142.

(«хабяши», «ароуны», «тефлизы»).¹⁷ Что касается лексем второго разряда, то таковые отыскиваются не только во второй, но и в первой половине «Выписи», при рассказе о событиях, которые разворачивались в Москве. Одно из слов, этимология которого так и осталась нераскрытой («юрдюкеле, рекше православные христиане»), повторяется и в московских, и в восточных сценах произведения. К русской столице явно не подходила словесная декорация с выражениями, несущими в себе *couleur locale* православных центров Востока. Подобные элементы словаря скорее можно приписать стихийному фактору, участию в генерации текста кого-то из чужой языковой среды. В научной литературе указывались признаки, позволяющие думать, что это был грек.¹⁸ Но в таком случае придется допустить, что в дошедшем до нас облики лексика второго разряда есть продукт порчи, какой подверглась какая-то иноязычная лексика под пером не понимавших ее соавторов или переписчиков.

Вопрос о стихийности появления варваризмов или, если мы все же признаем их искусственное происхождение, – псевдоварваризмов – имеет принципиальное значение для датировки «Выписи», а главное – для характеристики ее как литературного памятника. Рассуждая о поэтике литературы Древней Руси, Д. С. Лихачев предложил термин «нестилизационное подражание», отметив, что подражание сопровождало всю историю словесности, между тем как желание имитировать индивидуальный стиль могло возникнуть только с развитием авторского самосознания.¹⁹ Упражнявшиеся в нестилизационном подражании писатели механически переносят в свой труд фрагменты текста, мотивы, поэтические детали и риторические фигуры из объекта подражания, неизбежно допуская те или иные промахи. Свою мысль ученый иллюстрировал текстом «Задонщины», которую он считал нестилизационным подражанием «Слову о полку Игореве». Если не приравнивать понятие стиля непременно к авторскому стилю, возникающему достаточно поздно, тогда и стилизацию можно усмотреть в более широком спектре явлений. Можно говорить, в частности, о стилизации жанровых форм, на что, кстати говоря, указывали уже оппоненты Лихачева. В любом случае стилизация предполагает определенную ступень в эстетическом развитии, когда стилизатор осознает

¹⁷ Каган М. Д. Повесть о втором браке Василия III // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 230-233.

¹⁸ Успенский Б. А. Царь и патриарх: Харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998. С. 147, примеч. 6.

¹⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 184-208.

форму как самостоятельную ценность относительно прагматики произведения и начинает производить с этой формой какие-то эксперименты. Окостеневшие схемы актовой письменности стали первыми жертвами экспериментов. В древнерусской литературе полноценные опыты стилизации появляются не ранее последней четверти XVI в., с началом следующего столетия они занимают уже свое законное место в литературном процессе. Опыты преимущественно связаны с историей эпистолографии, но не только с ней. Сошлемся на Азбучный письмовник, резко отличающийся от более ранних коллекций эпистолярных шаблонов отсутствием в нем текстов прикладного назначения.²⁰ Знаменательно, что и прославленное пародийное Послание Иванца Фуникова сохранилось в списке Азбучного письмовника. Для наших разысканий существенно, что несколько произведений, где обсуждаются русско-турецкие отношения и внутренние порядки в Оттоманской Порте, тоже написаны в виде стилизаций, датирующихся рубежом веков.²¹

В комической форме воспроизводит протокол статейных списков произведение, условно названное «Повестью о двух посольствах». Если верить запискам Исаака Массы, в XVI в. существовал уже прототип легендарной переписки Ивана Грозного с турецким султаном, в котором пародировались формулы дипломатической переписки. Д. Уо считает не отосланной адресату стилизацией Послание Грозного Стефану Баторию, где, в числе других укоризн, царь напоминает королю, что тот родился в стране, подвластной туркам. Осмелимся включить в этот перечень комплекс сочинений, надписанный именем «затейника» Ивана Пересветова (по выражению Карамзина), надежно датировать который существенно более ранними годами ни у кого до сих пор не получилось. «Выпись» часто сопоставляют с произведениями на турецкую тему рубежа веков. Действительно, в перечисленных памятниках немало общего с нашим, начиная от фиктивности самого сюжета, использования разных форм деловой и учительной письменности (послания, посольские речи, пророчества, легенды), кончая пристрастием к экзотическим реалиям, нередко выдуманным в меру разумения сочинителя. Различия важны не меньше. В произведениях, поднимающих турецкую тему, ясно просматриваются литературные задачи авторов, которые и предопределили выбор форм, эксплуатируемых в стилизациях.

²⁰ Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. München, 1991. С. 209–214.

²¹ Waugh D. The Great Turkes Defiance: On the History of the Apocryphal Correspondence of the Ottoman Sultan in its Muscovite and Russian Variants. Columbus, Ohio, 1978. P. 173–185.

Чаще дипломатический формуляр служит прозрачной оболочкой для насмешки, но может использоваться и в апологетических целях, как это видно на примере челобитных Пересветова. В «Выписи» совсем другая картина: как мы видели, откуда она «выписана», непонятно, речи действующих лиц путанные, роли противников брачной эпопеи не продуманны, включенное в текст «послание» святогорцев лишено формальных признаков жанра и быстро переходит в повествование от третьего лица. Если на определенном этапе произведение и задумывалось как стилизация, реализовать такой замысел автору или авторам не удалось. Наше заключение приходится распространить на все составляющие произведения вплоть до слов, напоминающих турецкие. Ясен и ответ на поставленный в заглавии статьи вопрос: «Выпись» не является ни документом, ни стилизацией. Скорее даже так: она отражает начальные шаги в создании стилизации, не увенчавшиеся успехом.

Усматривать в негативной оценке «Выписи» намек на тот период, когда она была составлена, мы поостережемся: уровень стадийного развития плохо поддается хронометражу. Кроме того, художественная критика памятника древнерусской письменности - занятие небезопасное, поскольку непонятны обычно все функции памятника с точки зрения средневекового читателя. Назначение текста никоим образом не исчерпывалось для него положительной информацией, которую можно отсюда получить. На некоторые размышления о восприятии «Выписи» его первыми читателями наводит контекст, в котором она представлена в рукописных сборниках. Первое, что бросается в глаза при обращении к рукописям, – широкое распространение, каким пользовался наш памятник: Зимин учитывает около двух десятков списков, ими рукописная традиция явно не исчерпывается. Наши претензии к составителям текста, изъяны которого, как видно из разночтений, не были секретом для старых копиистов, не мешали им считать его доброкачественным сообщением о важных эпизодах русской истории. Полный текст «Выписи» или выдержки из нее охотно вставляются в серьезные исторические и хронографические компиляции, ставятся рядом с манифестами государственного значения, с хождениями и итинерариями, и др. «Выпись» оказала влияние на позднюю редакцию «Истории» Курбского. Важно вот что: с литературными стилизациями на турецкую тему книжники обращались таким же манером, как с «Выписью». Стилизации, пародии и апологии переписывались как серьезные рассказы о прошлом. По-видимому, средневековый начетчик ценил подобные тексты, в том числе «Выпись», не за насыщенность фактами и их достоверность, а за самую причастность описываемых в этих текстах событий к ходу провиденциальной истории, которая показывала участие Творца в судьбах человеческого рода. Окружение «Выписи» в сборниках позволяет прийти и к

другим выводам: чаще всего с ней соседствуют статьи из афонского цикла, путеводители по Святой Горе, легенды о начале монастырской колонии, об афонских святынях. Представляя собой часть афонской серии, «Выпись» притягивала к себе и тексты, связанные с биографией Максима Грека, хотя в самом произведении ученый старец упомянут только один раз, а его позиция в бракоразводном процессе четко не артикулирована. Быть может, в нереализованных планах автора Максим Грек играл более важную роль - не случайно, по сообщению «Выписи», афонские иноки сходятся на местный собор в Ватопедском монастыре, откуда прибыл на Русь знаменитый писатель. Этого оказалось достаточно, чтобы рядом с «Выписью» в сборнике РНБ, собр. Погодина, № 1597 поместили «Судные списки» с прениями Максима на московских соборах 1525 и 1531 гг. и еще один текст, воспринимавшийся как подлинная запись конфессионального спора (Прение Грозного с Яном Рокитой). «Выпись» была интегрирована в наиболее пространное Житие Максима Грека, написанное Симеоном Моховиковым; наконец, она включалась в поздние собрания сочинений святогорца.

Приняв во внимание набор отразившихся в «Выписи» посторонних текстов, общие черты с произведениями турецкой тематики, «конвой» памятника в рукописях, мы с большей уверенностью отнесем его к последним десятилетиям XVI в. Локализовать его гораздо труднее. В свое время автор этих строк высказал предположение, что «Выпись» сочинена на Псковщине.²² Не отказываясь от этой идеи, позволим себе указать на другие центры восточнославянской культуры, у которых не меньше шансов считаться местом рождения нашего памятника. Первым назовем Чудов монастырь, где, в те самые годы, к которым мы приурочили «творение Паисеино», обсуждалась легитимность правления только-только почившего Грозного царя.²³ Монастырь считался приличным местом для приезжавшего в столицу восточного духовенства, тут кипела работа по распространению наследия Максима Грека и проводились мероприятия для его посмертной реабилитации, тут извлекались на свет остатки архива Федора Карпова. Вторым номером поставим совокупность тех книжных центров в Литовской Руси, где развернули свою деятельность

²² Буланин Д. М. Опыт комплексного описания: Афон в древнерусской письменности до конца XVI в. // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 2012. Вып. 2. Ч. 3. С. 594.

²³ Буланин Д. М. На пути к архиву Федора Карпова: Следы в Чудовом монастыре? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2021. Т. 18. № 1. С. 31–32.

местные ревнители православия. К наследнику Василия III они не питали верноподданнических чувств, у них были свои, независимые от Москвы связи с Афоном; в Литве, в особенности в окружении Курбского, с большим пиететом относились к Максиму Греку и вложили свою лепту в сохранение его писаний. Под патронажем Курбского были переведены прения с сарацинами Геннадия Схолария и Иоанна Дамаскина, что говорит о злободневности турецкой темы. Изданные в Вильно, переводы быстро преодолели границу и вошли в очередное собрание трудов Максима Грека. Выбор одного из наших предложений (Псковщина, Чудов, Литва) не отменяет другие, потому что книжный обмен между православными грамотеями в двух государствах никогда не замирал, Чудов монастырь служил главными воротами для западнорусских книг, а псковские земли традиционно выступали посредниками в русско-литовских культурных связях. То есть в судьбе текста могли участвовать все три локации – вместе или порознь.

Размышления над текстом «Выписи» имеют и некоторое методологическое значение для изучения древнерусской литературы. Мы убеждаемся, что историк словесности обязан в своих построениях считаться с приоритетами самих носителей средневековой культуры. Второстепенные с современной точки зрения и явно ущербные в художественном отношении писания, вроде «творения» никогда не существовавшего Паисия, оказываются при ближайшем рассмотрении важнейшими компонентами в репертуаре памятников, которые определяли литературное развитие целой эпохи. В нашем случае – это промежуток времени между смертью Ивана Грозного и началом Смуты.

Легенды о библиотеках византийских императоров и московских царей как культурная новация

Русская история XVI в. прошла под знаком трансформации Московского княжества в Московское царство. Чаще всего в историографии этот факт трактуется исключительно в политической и социальной плоскости. Такой подход ошибочен, потому что средневековая Русь была идеократическим государством в том смысле, что все земные ценности были у него подчинены требованиям конфессии. Соответственно, политические преобразования формулировались сначала в трансцендентном мире, главенствовал их символический смысл. Реальное их воплощение было вторично. В Москве занимались тогда строительством не какого-то заштатного, а «священного» царства. Ему предстояло занять свое неповторимое место в строго predetermined провиденциальной истории, которая понималась как череда сменяющих друг друга царств. Каждое из них проходило от рождения до гибели законченный цикл, каждый такой цикл человечеству уготовано было пережить на пути к его конечному расчету с Творцом. В этой череде, варьировавшей идею *translatio imperii*, Москва, по мнению ее апологетов, пришла на смену Второму Риму - павшей Византийской империи, будучи, как и та, избрана Богом для спасения всего людского рода. Чтобы реализовать свою высокую миссию, избраннице надлежало перенять отличительные черты предшественницы, бесславно сошедшей с подмостков истории. Официальный курс, выбранный конструкторами сакрального объекта, были направлены на имитацию образа империи, каким ее представляли себе русские идеологи столетие спустя после падения Константинополя. Надлежит, конечно, понимать, что культурные стандарты, усваивавшиеся в Москве, не обязательно являлись подлинно византийскими по генезису и функции: достаточно было приписать им нужную семантику, позаимствовав сами стандарты у других стран и народов с остатками прежнего «имперского блеска» или, напротив, с претензией на самостоятельный имперский статус.¹ Источники заимствований

¹ Буланин Д.М. Опыт комплексного описания: Афон в древнерусской письменности до конца XVI в.: (Из истории образа по памятникам, учтенным в «Словаре книжников и книжности Древней Руси», а также пропущенным при его подготовке) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2: (Вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 3: Библиографические дополнения. Приложение. СПб., 2012. С. 427–763.

отыскиваются чаще всего в пределах православной ойкумены, но отдельные атрибуты эклектичного образа находят близкие параллели в культуре Западной Европы. Оттуда, скорее всего, ведут свою родословную легенды о библиотеке как примете священного царства.

Прежде чем обратиться к разновидностям легенды, зададимся вопросом, что значила для читающей публики XVI в. византийская библиотека как культурный феномен. Едва ли нужно доказывать, что сама Восточная империя, наследница цивилизаций Греции и Рима, с трепетом относилась к наукам и словесным искусствам. Императоры восхвалялись панегиристами как покровители просвещения, как учредители высших школ, неточно именуемых иными историками университетами. Одновременно с христианскими рукописями, по городам и в провинциях копировались сочинения античных классиков, их бережно хранили, внимательно читали. Из записок путешественника Перо Тафура мы знаем даже, как выглядело помещение библиотеки в императорском дворце в конце 1430-х гг. Тем не менее, вопреки желанию специалистов, противопоставить друг другу книжные собрания василевса и патриарха, как и отдельных духовных и светских институтов, не всегда возможно. Кроме того, обособление не всегда плодотворно.² Дело здесь не только в том, что в скриптории патриарха, как в скриптории императора, – здесь и там изготавливали кодексы с сочинениями Платона и других древних авторов. Не менее важно, что репутация Византии, особенно ее столицы, признанной сокровищницы книжных древностей, в некоторых ситуациях отрывалась от реального содержания этих древностей. Они превращались в знак – особенно после того, как от величия страны остались одни воспоминания. Слава книжного Константинополя прочно отпечаталась в образе исчезнувшей империи, перешедши, через метонимический перенос, на тех, кто некогда сидел там на троне. Именно к такому образу столицы, вместе с главой столицы, апеллировали итальянские гуманисты, горя о завоевании Константинополя в 1453 г. Скажем, Эней Сильвий Пикколомини в письме Николаю Кузанскому, написанном 21 июля, по горячим следам трагедии, сокрушался: «То звание столицы наук, которое во времена Рима носили Афины, в наше время, как казалось, имел Константинополь. Оттуда нам возвращен Платон, отсюда многие сочинения Аристотеля, Демосфена, Ксенофонта, Фукидида, Василия, Дионисия, Оригена и других явлены латинянам в наши дни, а многие, как мы надеялись, должны были быть явлены в

² *Wilson N. The Libraries of the Byzantine World // Greek, Roman and Byzantine Studies. 1967. Vol. 8. P. 53–80.*

будущем. А теперь, когда победили турки, которые владеют всем, чем располагала греческая держава, с греческими науками, я полагаю, покончено».³ Сходными словами выражали свое отчаяние и другие авторы. В то же время, в разоренный город ромеев устремились из Италии антиквары и знатоки манускриптов в поисках уцелевших раритетов древнегреческой словесности. Мало кто из них возвращался с пустыми руками. Они сыграли свою роль в создании идеализированного образа султана Мехмеда Завоевателя, прославившего просвещенным правителем и любителем греческих книг.⁴ В такой психологической атмосфере зарождались самые причудливые слухи о странствиях императорской библиотеки, ставшей бесхозной. В свою очередь, эти слухи могли породить мысли о том, что в прежние благополучные времена богатая библиотека входила в число обязательных аксессуаров восточно-христианского императора.

У князей и царей новообращенных славян не было шанса стяжать себе славу библиофилов, хотя некоторые из них и стремились подражать императорам, покровительствуя книжному делу. Таков был Болгарский царь Симеон, которого Похвала в знаменитом Изборнике сравнивает с царем Птолемеем Филадельфом, создателем Александрийской библиотеки и инициатором перевода Библии. На самом деле, в литературном наследии Симеоновской эпохи нет текстов, которые не входили бы в круг чтения примерного христианина. В Болгарии IX–X вв. ничто не напоминало о библиотеке любителя античной древности, какие сидели в византийской столице. Похвала, как и другие программные выступления Болгарского царя, узурпировавшего титул василевса и назвавшего себя «царем болгар и ромеев», сочинялась в пику восточно-римским императорам. Манипулирующее символами, а не реалиями, это произведение было нацелено исключительно на пропаганду. Еще дальше отстояло понятие библиотеки от культурного обихода книжников Древней Руси, которой, в отличие от балканских царств, осталось чуждо и само понятие империи вместе со всеми ее атрибутами.⁵ Религиозная ориентация письменной культуры обусловила сугубо прикладное назначение любого

³ Перевод И.П. Медведева. См.: *Медведев И.П.* Падение Константинополя в греко-итальянской гуманистической публицистике XV в. // *Византия между Западом и Востоком: Опыт исторической характеристики.* СПб., 2001. С. 315.

⁴ *Jacobs E.* Mehemed II., der Eroberer, seine Beziehungen zur Renaissance und seine Büchersammlung // *Oriens.* 1949. Bd 2. Nr. 1. S. 6–30.

⁵ *Franklin S.* The Empire of the “Rhomaioi” as Viewed from Kievan Russia: Aspects of Byzantino-Russian Cultural Relations // *Byzantion.* 1983. Vol. 53. Fasc. 2. P. 507–537.

сколько-нибудь внушительного рукописного собрания, какие можно было здесь отыскать. Количество книг в собрании не имело в этом случае принципиального значения, как и уникальность отдельно взятых томов. Вот перед нами, допустим, опись книг Кирилло-Белозерского монастыря, составленная Германом Подольным в 1480-х гг., – старейший опыт русской библиографии.⁶ Просмотрев ее, убеждаемся, что перед нами скорее не библиотека, а стихийно образовавшийся склад из двухсот с лишним кодексов, на котором преобладала церковно-служебная литература. Отдельные служебные книги представлены были на этом складе несколькими экземплярами. Сборники учительного состава, вкрапленные в корпус рукописей такого рода, мало меняли общую картину. Утилитарное отношение к книге не способствовало, конечно, пониманию того, в чем состоит ценность библиотеки, как феномена более универсального профиля, нежели комплект литургических кодексов из ризницы храма. Добавим, что сам термин «библиотека» не успел еще в XVI в. укорениться в церковно-славянском языке.⁷ В текстах, о которых пойдет речь, используются другие слова – «газофилакья», «книгохранительница». Представленный культурный контекст помогает понять, почему впервые легенда о судьбе константинопольской библиотеки явилась на свет не в интровертной московской письменности, а в трудах Андрея Курбского, усвоившего кое-какие школьные науки из эпохи позднего Ренессанса.

Обзор фантастических рассказов о судьбе греческих книг облегчается тем, что соответствующие тексты уже подобраны в специальной статье Н.В. Сеницыной.⁸ Все же и обстоятельства, при которых зародилась легенда, и превратности ее последующей судьбы не во всем убедительно истолкованы исследовательницей. Позволим себе внести в ее построение некоторые коррективы и предложим дополнительные разъяснения. С учетом поправок развитие легенды можно представить в следующем виде. Ранний вариант рассказа о греческих книгах находим в предисловии к сборнику переводов

⁶ *Шубаев М.А.* Рукописи Кирилло-Белозерского монастыря XV века: Историко-кодикологическое исследование. М.; СПб., 2013. С. 23–46.

⁷ *Томеллер В.* О роли новгородской традиции латинских переводов в истории русского языка и культуры: Лексические заимствования и неосознанные фрагменты // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2021. Т. 18. Вып. 1. С. 202–219.

⁸ *Сеницына Н.В.* Русские тексты о судьбе «греческих книг» после падения Константинополя // Византия и Русь. М., 1989. С. 236–246.

Курбского «Новый Маргарит», окончание работы над которым датируют серединой 1570-х гг.⁹ Повествуя о том, что побудило его взяться за перо, родовитый эмигрант вспоминает о состоявшемся у него когда-то разговоре с Максимом Греком. Князь спросил у старца, все ли творения греческих отцов церкви есть на славянском языке. Тот уверил собеседника, что отсутствует не только их славянский перевод, до недавнего времени не было и латинского. Оказывается, вплоть до завоевания Константинополя турками, латиняне не допускали к оригиналам сами «грецкие кесари». «Не вем, – добавляет старец, – чего ради». В специальном «Сказе» - комментарии к словам собеседника - Курбский дает дополнительные разъяснения, содержащие уже прямой упрек в адрес византийцев. Латиняне, согласно «Сказу», предлагали за греческие книги большие деньги, но ничего не добились «древняго ради свару, или премногие ради зависти». Между тем, продолжает свой рассказ Максим Грек, при взятии турками Константинополя патриарху Анастасию удалось спасти книжные сокровища, и он доставил их в Венецию. Получив в свои руки ранее недоступные писания, латиняне тут же перевели их, напечатали и пустили книги в продажу по малой цене («лехкою ценою»). Для интерпретации рассказа критически важно выяснить, в какой мере он воспроизводит подлинные слова старца, а в какой приукрашен составителем «Нового Маргарита». Если закрыть глаза на вымышленные подробности, относящиеся к патриарху и библиотеке, нет ничего невозможного в том, что Максим Грек поделился с Курбским известными ему подробностями о разгроме Константинополя в 1453 г.¹⁰ Не исключено, что он обсуждал с Курбским репертуар венецианских типографий, мог сообщить и о получивших распространение изданиях греческих писателей в переводе на латинский язык. Однако, вопреки мнению предшественников, считаю невероятным, чтобы такой эллинофил, как афонский старец, возводил напраслину на византийцев, виновных, по Курбскому, в сокрытии духовной пищи от нуждающихся в ней христиан, пускай даже уклонившихся с пути истинного латиняне.¹¹ Скорее всего, автор

⁹ *Andrej Michajlovič Kurbskij. Novyj Margarit: Historisch-kritische Ausgabe auf der Grundlage der Wolfenbütteler Handschrift / Hrsg. von I. Auerbach. Giessen, 1976. Bd 1. Fol. 1–7 v.*

¹⁰ Уместно вспомнить в этой связи, что Максим Грек перевел Повесть о взятии Константинополя того самого Энея Сильвия, чьи слова цитировались выше (*Клосс Б.М. Максим Грек – переводчик повести Энея Сильвия «Взятие Константинополя турками» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1974 г. М., 1975. С. 55-61*).

¹¹ *Франклин С. Русская графосфера, 1450–1850. Пер. с англ. СПб., 2020. С. 212–213.*

предисловия переосмыслил сообщение своего информатора, который имел в виду не патристику, а имевшиеся у императоров редкие списки античных произведений, бывшие предметом вождения «латинян» – гуманистов. Зная цену своих уникалов «греческие кесари» не спешили с ними расстаться. В пересказе князя их собственнические наклонности выглядели некрасиво, потому что спасенные, переведенные и опубликованные латинянами книги содержали не злобные сочинения «еллинов», но классику православной литературы. Нетрудно понять, зачем Курбскому вообще понадобилась легенда о греческих книгах: включенные в «Новый Маргарит» сочинения Иоанна Златоуста князь переводил с латинского издания, а не с языка подлинника. Это обстоятельство могло отвратить от его труда православных читателей в Литве и тем более в Москве. Легенда удостоверяла, что латинский перевод соответствовал греческому. Предлагается исходить из принципа *cui prodest*: сюжет в изложенной форме атрибутируется Курбскому по наличию у него мотивировки для подобного поворота темы. Сказанное не означает, что он единолично изобрел легенду, которая несомненно родилась стихийно из слухов о византийских антиках, циркулировавших в Европе, среди переживших разгром греков и которая, подвергшись модификации, стала также предметом пересудов в Москве. В нашем случае, как и в других подобных, конкретного сочинителя предания редко удастся опознать.

Отделив легенду от Максима Грека, именем которого прикрылся Курбский, мы не будем удивлены тому, что она стала развиваться по собственным законам. К изобретенной им коллизии, связанной с греческими книгами, князь вернулся в специальном разъяснении «Андрея Курпскаго сказ о лоике», которое сопровождает выполненный им перевод «Диалектики» Иоанна Дамаскина.¹² Работа была закончена позднее, чем тексты, вошедшие в состав «Нового Маргарита», и даже позднее, чем Курбский перевел другую книгу Иоанна Дамаскина – его «Богословие» (в предисловии к этому последнему переводчик заявляет, что он не может до поры до времени предложить русскоязычному читателю «Диалектику»). Верхней границей работы над «Диалектикой» будем считать 1583 г., год смерти Курбского. В «Сказе» краски в отношении к латинянам заметно сгущаются, смещены и акценты. Переводчик вновь ссылается на авторитет Максима Грека, к которому он будто бы опять обратился с вопросом. Но если там обсуждалась судьба отеческих книг, здесь говорится о познаниях греков в «науках словесных», а потом

¹² *Попов А.Н.* Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А.И. Хлудова. М., 1872. С. 117–118.

даже уточняется, каких именно («физику и метафизику, и тую то лоику або диалектику»). При этом речь идет не только о науках, но и об их письменном изложении. Оказывается, получив книги по перечисленным наукам после разорения турками византийской столицы, «латины превели на свой им язык. И преведше, – сетует Максим Грек, – наши грецкие пожгли многие ради зависти». Полезно для начала сравнить этот и приведенный выше рассказ. Сравнив, убеждаемся в двойственной позиции Курбского по вопросам книжного почитания и философии языка в целом. Поверхностно приобщившийся к польско-литовской ренессансной культуре, князь не мог отказаться от господствовавшего в средневековой Руси восприятия всего книжного фонда как гомогенной массы религиозно мотивированных текстов. Текстов иного рода древнерусская литература не знала. То же видим у Курбского: книги, научающие внеконфессиональным словесным наукам древности, являются для него столь же «священными», как и книги с писаниями отцов церкви, о распространении которых говорилось в предисловии к «Новому Маргариту». И дальше: религиозное откровение, по Курбскому, находится в жесткой связи с языком, на котором оно изложено, и с книгами, где оно запечатлено. Таковы удержанные Курбским реликты субстанциального подхода к языку и письму, который торжествует в полной мере при актах расправы над книгами. Максиму Греку атавизмы подобного рода были чужды, мысль о неискушенности латинян в элементарных школьных науках, понятное дело, не могла прийти ему в голову. Что касается Курбского, то обличительная позиция его «Сказа» по отношению к латинянам объясняется все той же двусмысленностью его переводческой деятельности с точки зрения традиций русской книжной культуры. Развязка в виде сожжения латинянами их греческих источников окончательно реабилитировала князя, пользовавшегося для своих переводческих трудов латинскими переводами этих источников. Из обновленного варианта легенды следовало, что иных путей постигнуть греческую премудрость уже не существовало. Совершенно очевидно, что более сильный аргумент в виде сообщения об аутодафе Курбский нашел уже после того, как была представлена публике легенда по варианту «Нового Маргарита».

Повторим еще раз нашу оговорку. Не стоит думать, что весь сюжет о спасении библиотеки греческих книг придуман Курбским, который скорее повернул только бродячую легенду в нужную ему сторону. Не стоит настаивать и на том, что эта легенда не могла в каком-то виде распространяться на Руси независимо от беглого князя, который, правда, придал ей более или менее упорядоченные формы, послужив одним из передаточных звеньев между европейскими эллинофилами и московскими книжниками. Для понимания дальнейшей истории важно учитывать, что к оброставшему новыми

подробностями сюжета книголюбыв на Западе возвращались по другой причине, нежели познакомившиеся с легендой московиты. Те по всему свету искали остатки константинопольской библиотеки, рассчитывая, что в ней отыщутся неведомые шедевры античного времени. Эти, впервые столкнувшись через легенду с таким культурным феноменом, как библиотека, поняли его, главным образом, как один из символических атрибутов византийских императоров. Поскольку Москва в данную эпоху занималась строительством собственной модели священного царства, не удивительно, что идеологи строительства сочли нужным, хотя бы умозрительно, включить такой атрибут в число символических признаков московского самодержца. Поскольку главная обязанность царя, как прежде императора, заключалась в защите веры, его библиотека должна была служить зеркалом его благочестия. Соответственно, в отличие от книголюбов времен Ренессанса, московские книжники считали, что императорской библиотеке, имевшей символическое значение, пристало быть укомплектованной книгами строго православной тематики. Такой они представляли себе и царскую библиотеку в Москве, моделированную по воображаемому византийскому эталону. Их представление воплотилось в очередных разновидностях легенды.

Характерно, что в этих разновидностях греческие книги гибнут в огне - деталь, как мы помним, добавленная к сюжету в более позднем из рассказов Курбского, хотя и не обязательно им сочиненная. Сожжение книг как демонстрация неприятия их содержания или осуждения их авторов, а то и просто способ не подпустить к ним читателей, - процедура, не столь уже редкая в истории человечества.¹³ Сжигать предосудительные писания предписывал Шестой Вселенский собор (63 правило). «Лженаписанья и неисправленныя книги ... да сожгутся», настаивал Индекс отреченных книг.¹⁴ При всем том, в истории православных славян не отмечены как будто подобные акции, если не считать довольно туманного сообщения 1552 г. польского короля Сигизмунда Августа, будто московиты сожгли Библию на русском языке, изданную католиками. Думается, что тенденциозность источника не позволяет уверенно отождествить сожженную книгу с

¹³ Cf. *Báez F. A Universal History of the Destruction of Books: From Ancient Sumer to Modern Iraq.* New York, 2008.

¹⁴ *Пытин А.Н.* Для объяснения статьи о ложных книгах // *Летопись занятий имп. Археографической комиссии за 1861 г.* СПб., 1862. С. 26.

изданиями Скорины.¹⁵ Как бы то ни было, деталь, украсившая легенду в изложении Курбского, произвела большое впечатление на читателей и отразилась в нескольких более поздних произведениях. Кажется, первым из них стало самое популярное из Сказаний о Максиме Греке, которое можно датировать временем до 1587 г. В Сказании рассказывается, что великий князь Василий Иванович отыскал среди унаследованных от предков сокровищ «безчисленное множество греческих книг» и обратился к Константинопольскому патриарху с просьбой прислать человека, который мог бы перевести эти книги. Когда Максим Грек, командированный в Москву во исполнение поступившего запроса, прибыл на место и когда великий князь показал ему свои книжные богатства, ученый старец заявил, что подобного количества греческих книг он не видывал у греков. При этом Максим Грек рассказал, как благочестивые люди вывезли в Рим греческие книги после того, как турки овладели Царьградом, «да не до конца угаснет светило - греческое православие». Но латиняне, которых из-за их нечестия греческие цари прежде не допускали к сочинениям «восточных учителей», получив, наконец, искомое, перевели книги, а «греческие же книги отнюдь все огнем сожгоша. И тако конечное оскуде у грек философия».¹⁶ Первое впечатление - будто здесь произошла гибридизация двух рассмотренных сообщений Курбского – не обязательно верное. Ведь Курбский, в свою очередь, мог по-разному комбинировать доходившие до него слухи о библиотеке. Существенно другое - то, что в Сказании жертвой варварского деяния латинян изображена литература, хранящая «благочестия веру». Сейчас для нас важнее впервые встречаемое в этой разновидности легенды добавление о богатствах великокняжеской библиотеки. Как мы только что установили, в этом добавлении воплотилось желание перенести в Москву атрибуты Византийской империи. Можно быть уверенным, что добавление появилось независимо от Курбского, ибо наличие большого количества греческих книг в Москве ослабило бы доводы князя, доказывавшего незаменимость латинских переводов, которыми он пользовался. Легенда о переводе греческих книг латинянами и последующем сожжении оригиналов с минимальными переменами перешла из Сказания в пространную

¹⁵ *Флоровский А.В.* Франциск Скорина и Москва // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. 24. С. 155–158. При этом сам факт наличия в московской письменности середины XVI в. издание Скорины сомнений не вызывает. См.: *Olmsted H.* Maksim Grek's "David and Goliath" and the Skaryna Bible // *Harvard Ukrainian Studies*. 1995. Vol. 19. P. 451–475.

¹⁶ *Синицына Н.В.* Сказания о преподобном Максиме Греке (XVI–XVII вв.). М., 2009. С. 79–80.

редакцию Повести о белом клобуке.¹⁷ Направление миграции легенды из одного памятника в другой доказывается не только относительной их хронологией, но и тем обстоятельством, что в сюжете Повести рассказ о судьбе книг явно избыточен.

Помимо Повести о белом клобуке, с вариантом Сказания корреспондирует необычная линия в развитии сюжета, получившая продолжение не только в средневековых легендах, но и в новейшей историографии. Это предание о богатствах тайной библиотеки московских князей. Впервые о существовании библиотеки сообщает «Ливонская хроника» Франца Ниенштедта, работа над которой была закончена в начале XVII в. Ниенштедт ссылается там на рассказ дерптского пастора Иоганна Веттермана, который отправился в Московию в 1565 г. вслед за своими прихожанами, высланными из города Иваном Грозным. Царь будто бы отнесся к этому Веттерману с большим уважением и даже показал ему свою «либерию» с книгами на еврейском, греческом и латинском языках, которую в древние времена князь (по-видимому, имеется в виду его прародитель) получил от константинопольского патриарха.¹⁸ Хотя выезд Веттермана в Москву подтверждается независимыми источниками (сообщение Томаса Бракеля, другого дерптского пастора),¹⁹ рассказ о замурованной в подвалах «либерии» разукрашен такими подробностями, что остается удивляться, как серьезные ученые могли принять его за чистую монету. Сомнения могли бы зародиться уже по той причине, что в самой Хронике находятся и другие беллетризованные истории, сходные с рассказом о библиотеке по обилию в них оживляющих сюжет, но явно присочиненных автором деталей. Остальные, кроме Хронике Ниенштедта, известия о пресловутой «либерии» не заслуживают даже упоминания. Эпизод с Веттерманом, который может быть без ущерба для дела опущен в прагматической истории, важен нам как один из этапов в развитии легенд о греческих книгах (согласно Хронике, в «либерии» находились книги на еврейском, греческом и латинском языках), теперь уже ставших московскими. Где родились слухи и предания, из которых Ниенштедт почерпнул увлекательные подробности о «либерии», нам едва ли удастся определенно выяснить. Никто не знает также, на каком этапе работы над

¹⁷ Памятники литературы Древней Руси: Середина XVI века. М., 1985. С. 200.

¹⁸ Ливонская летопись Франца Ниенштедта, бывшего Рижского бургомистра и королевского бургграфа // Сборник материалов и статей, относящихся к истории Прибалтийского края. Рига, 1883. Т. 4. С. 37–38.

¹⁹ Белокуров С.А. О библиотеке московских государей в XVI столетии. М., 1898. С. 260, примеч. 2.

Хроникой туда был включен эпизод о московских похождениях пастора. Легкомысленно было бы привязывать рассказ Ниенштедта к хронологии описываемого события. Высказывалось мнение, что о богатствах царской библиотеки Веттерман мог впервые услышать от Курбского еще в Дерпте,²⁰ и это увело бы нас к самым истокам подобных легенды, к годам, предшествующим варианту «Нового Маргарита». Трудно не заметить и перекличку между сообщениями о московской библиотеке в Хронике и в пересказанном выше Сказании о Максиме Греке. К сожалению, направление заимствования, как и прочие характеристики, указать мы не можем.

Перейдем от вопроса о филиации текстов и от неразрешимого вопроса о датировке интересующего нас рассказа к более общим проблемам. Констатируем, прежде всего, что в рассказе о Веттермане налицо контаминация тех надежд, какие возлагали западные полигисторы на загадочную византийскую библиотеку, с представлением о библиотеке, какое сложилось к тому времени у московских грамотеев. В самом деле, таинственность, какой обставлено хранилище «либерии», заявление о том, что находящиеся там книги получены на Руси в давние времена, экзотические языки, на которых они написаны (включая еврейский), - все это соответствовало желаниям западных следопытов. Заявление Веттермана, будто книги из «либерии» принесли бы пользу христианству, есть уступка москвитам, которым библиотека виделась собранием церковной литературы.²¹ Создается впечатление, что легенда о библиотеке византийских императоров, пришедшая в Москву с Запада, вернулась туда из Москвы бумерангом в виде новой легенды, постулирующей существование в тайниках царской резиденции невиданной по находящимся там богатствам библиотеки. Эта новая легенда, или новое воплощение старой легенды, не один год будет будоражить фантазию легковерных иностранцев, продолжавших лелеять мечту поживиться книжными редкостями Москвы.

Для историка древнерусской литературы, пожалуй, всего интереснее, как преломилась легенда о судьбе императорской библиотеки в тексте с условным названием «Сказание о книгах», входящем в цикл сочинений с именем Ивана Пересветова. Там рассказывается, что занявший царградский престол турецкий султан Магмет надумал отобрать у патриарха греческие книги «и списати книги христианския по-турски слово в

²⁰ Тихомиров М.Н. О библиотеке московских царей: (Легенды и действительность) // Новый мир. 1960. № 1. С. 196–202.

²¹ Горфункель А.Х. Гуманистические источники легенды об «античной» библиотеке московских государей // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 48. С. 242–247.

слово». Сами же книги, насколько можно понять несколько туманные выражения автора, султан планировал сжечь («христианскую веру и греческий закон почернители дотла во Иерусалиме и во Цариграде»). Патриарх Анастасий обращается со слезами к Богу, умоляя его помочь в беде. Всевышний, хотя и упрекает греков в разных пороках, насылает на султана «великих страх», и тот возвращает отобранные книги. Случившееся произвело столь глубокое впечатление на Магмета, что он чуть было не обратился в христианскую веру. Насилу его отговорили сеиты. И все-таки, заканчивает свое повествование автор, султан с той поры не забывал Бога, «снял образец жития света сего со христианских книг».²² К этому следует добавить, что на протяжении всего пересветовского цикла автор не один раз сообщает, что свои мудрые государственные решения Магмет принял, начитавшись греческих книг. Поскольку решения не касались религиозных вопросов, понятно, что и книги эти не имели отношения к церкви и христианству. Для чего же султану потребовалось переводить на турецкий язык, а потом уничтожать другие книги, – те, что он отобрал у патриарха, которые, как явствует из контекста, нужны были христианам как хранители их вероучения? Это только одно из внутренних противоречий, которых немало в пересветовском цикле. Они могут быть объяснены, только если интерпретировать памятник в русле московской традиции почитания книг и если признать, что цикл написан позднее остальных рассмотренных нами вариантов легенды, соединив отличительные их черты. Так, отмеченное сейчас несоответствие, касающееся тематики и перевода книг, снимается, если вспомнить, что в русской письменности не было конфессионально безразличных произведений (ср. выше о вариантах легенды, предложенных Курбским). Исследователи сочинений Пересветова уверены, что писатель знал литературу, обращавшуюся за пределами Московской Руси и идеализировавшую завоевателя Византии. Главный аргумент – указание Пересветова на будто бы возникшее у султана желание креститься, – то, о чем писали как греческие, так и итальянские авторы.

²³ Однако мотив этот проник уже к концу столетия в церковно-славянские тексты, он находит опору в предисловии к переводу «Диалога патриарха Геннадия», изданному в Вильне в 1585 г. Составитель предисловия – сам Курбский или кто-то из его окружения – очередной раз апеллируют к авторитету Максима Грека, который будто бы поведал, как

²² Сочинения И. Пересветова / Подгот. текста А.А. Зимина. М.; Л., 1956. С. 147–151.

²³ *Зимин А.А.* И.С. Пересветов и его современники: Очерки по истории русской общественно-политической мысли середины XVI века. М., 1958. С. 274.

патриарх Геннадий Схоларий почти убедил султана перейти в христианство. Ссылка на Максима Грека маловероятна здесь, как и в сообщаемых Курбским легендах о греческих книгах: ученый старец писал обличения мусульманской религии, в идеализации турецких правителей он ни разу не был замечен.

Помимо других мелких фактов, связывающих «Сказание о книгах» с древнерусской литературной традицией (например, неизвестное греческим источникам имя Константинопольского патриарха Анастасий), отметим, что Сказание участвовало косвенным образом в московской идеологической адаптации легенды об императорской библиотеке. В самом деле, действия и реформы своего героя Магмета Пересветов рекомендует царю как пример для подражания, т. е. султан функционально приравнен к императору. Агарянская вера султана не стояла на пути такого уравнивания. Вспомним, что наследие мусульманских правителей, особенно Казанского царя, воспринималось при Иване Грозном как одним из главных источников достоинства царя Московского. Согласно Сказанию, Магмету потребовалась заветная библиотека, хотя она и не называется императорской, и это соответствует парадигме, усвоенной, как мы помним, идеологами Московского царства. Книги понадобилось перевести, они находились под угрозой сожжения – нюансы, воспринятые из разных вариантов изучаемых легенд. Правда, на этом параллели и заканчиваются: дальнейшие события в рассказе Пересветова уходят в сторону от знакомых нам сюжетов. Нагромождение в новосозданной композиции деталей, заимствованных из устных преданий и не всегда мотивированных, выдает вторичность пересветовского цикла. Существует еще один фактор, подтверждающий необходимость сдвинуть датировку произведений с именем Пересветова ближе к концу XVI в. В последней четверти столетия, через придворного врача султана Мурада III Доменико Джеросолимитано, интересующиеся на Западе древностями бывшей византийской столицы узнали, что в библиотеке Серая находятся ценные рукописи на греческом языке.²⁴ В свете этой новости едва ли можно считать случайностью, что в той переработке, которой подверглись легенды о библиотеке в пересветовском цикле, книги уже не вывозятся из города, а попадают в руки правящего там султана. По совокупности показаний придется отказаться от принятой сейчас датировки цикла, приписанного Пересветову, серединой XVI в. и вернуться к мнению Н.М. Карамзина, относившего это

²⁴ *Jacobs E. Untersuchungen zur Geschichte der Bibliothek im Serai zu Konstantinopel. I* . Heidelberg, 1919 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 24. Abhandlung).

публицистическое творение к более позднему времени. Передатировав пересветовский цикл концом XVI – началом XVII в., мы вспомним еще, что тогда имели место интенсивные сношения Москвы с потурченным Константинополем. Важнее, наверное, еще один момент – то, что мы можем поставить цикл в ряд переводов и сочинений указанного времени, опровергающих основоположения ислама, затрагивающих отношения с мусульманами и обсуждающих испытания, которые выпали на долю христиан, томящихся под властью турок. Назовем, между прочим, переводы прений с воображаемыми сарацинами Геннадия Схолария и Иоанна Дамаскина в упоминавшемся уже виленском издании 1585 г., которое безусловно достигло Москвы до конца столетия. Назовем продолжавшие активно переписываться обличения агарян в специальных словах Максима Грека. Назовем еще Повесть о двух посольствах, «Выпись» о втором браке Василия III, а возможно и прототип легендарной переписки Ивана Грозного с турецким султаном.²⁵

Заканчивая на этом наше рассуждение, мы имеем возможность проверить от противного корректность представленного здесь хода мыслей. Перенесшись на мгновение из шестнадцатого века в семнадцатый, обнаруживаем, что для писателей, начавших тогда литературную деятельность, обсуждаемая тема утратила актуальность. Разумеется, некоторые из рассмотренных произведений продолжают переписывать и читать, но вошедшие в XVI в. в русскую культуру легенды об императорской и царской библиотеках уже не генерируют новых вариантов и не используются в новосозданных литературных памятниках.²⁶ Объясняется это тем, что идеологическое переформатирование Московского княжества в сакральное Московское царство в основных чертах завершилось в XVI в., если быть точным – к началу Смуты. Значит, подобно вышедшей из употребления бутафории, пришло время класть на витрину в качестве реликта старины или сдавать в архив большинство словесных продуктов, которые были созданы московскими идеологами для того, чтобы обеспечить конструируемое священное царство

²⁵ *Waugh D. The Great Turkes Defiance: On the History of the Apocryphal Correspondence of the Ottoman Sultan in its Muscovite and Russian Variants. Columbus, Ohio, 1978. P. 182.*

²⁶ Едва ли можно считать репликой интересующей нас темы обвинение греков в сожжении московских книг, не согласных с их собственными. Обвинение находится в «Прении с греками» Арсения Суханова (*Белокуров С.А. Арсений Суханов. Ч. 2: Сочинения Арсения Суханова // ЧОИДР. 1894. Кн. 2. С. 25–29*).

необходимыми атрибутами. Библиотека, материальная или виртуальная, признававшаяся одним из таких атрибутов, потеряла свою символическую ауру.

Симеон Бекбулатович и вопрос о «литературной игре» Ивана Грозного

Царствование Ивана Грозного, как никакое другое, богато достоверными, а еще больше легендарными эпизодами, вокруг которых разворачиваются настоящие баталии историков. Одним из таких эпизодов, выплеснувшим целый каскад научных и околонучных мнений, стал своеобразный маскарад, разыгранный при московском дворе в 1575 г. «Того же году в осень», извещает Разрядная книга, Иван Грозный, учредив себе удельное княжество в Москве, посадил на великокняжеский престол потомка Чингисхана, Касимовского царя, крещеного татарина Симеона Бекбулатовича. «И сидел год один». Множество высказанных историками предположений о мотивах Грозного, устроившего такую рокировку, можно объединить в две условные группы: одни видят за его поступком серьезные политические маневры, другие заносят произведенную подмену в счет личной склонности царя к эпатажу и недобрым шуткам. Споры о татарском «заменителе» царя, пожалуй, можно было бы отдать на откуп историкам, если бы не хрестоматийная челобитная Грозного, признаваемая образцом его «скоморошьей» манеры манипулировать словом.¹ Там, обращаясь к «государю великому князю Семиону Бекбулатовичю всеа Руси» и притворно уничижаясь, «Иванец Васильев с своими детишками», как называет себя вчерашний царь, смиренно просит разрешения «людишок перебрать».² Стиль поведения Грозного и воплощенную в челобитной литературную позицию принято считать «игрой». Но если это так, кому она предназначалась? И нужна ли она была для того лишь, чтобы кто-то (хотя бы и сам сочинитель) посмеялся над «временным» царем или всеми подданными сразу? Но может быть, это символическое и религиозно маркированное деяние, а потому «юмор» в писании Иванца Васильева несколько не заразительный? Поиски ответа велись в разных направлениях, но до недавнего времени никто не пытался оценить ситуацию, взяв за точку отсчета Симеона Бекбулатовича – второго участника разыгранного царем спектакля. Это тем более удивительно, что татарского царевича нельзя назвать персонажем, обделенным вниманием в историографии, и в фокусе писавших о нем находилась его «великокняжеская карьера».

¹ *Лихачев Д. С.* Великое наследие. 2-е изд., доп. М., 1979. С. 310–312.

² *Послания Ивана Грозного.* М.; Л., 1951. С. 195–196.

Пробел восполнил А. В. Беляков, один из ведущих специалистов по политике, дипломатии и культурным связям средневековой Москвы с мусульманскими народами, в частности, по процессу интеграции в православное общество восточной знати, переселившейся или переселенной в Московское государство.³ Опираясь на солидную базу печатных и рукописных источников, ученый опубликовал капитальный труд о жизни и карьере Симеона Бекбулатовича, первое посвященное ему монографическое исследование после старой книги Н. В. Лилеева.⁴ Отдавая себе отчет в том, что скудость свидетельств не позволяет написать полноценную биографию его героя, автор использует сравнительный метод. Пробелы в наших знаниях о небедной взлетами и падениями судьбе татарского царевича заполняются более или менее убедительными предположениями о том, как могли бы разворачиваться события при заданной, но не обеспеченной фактами мизансцене. Предположения делаются по аналогии, на основе имеющихся сведений о типовой карьере, о специфике жизни и деятельности других представителей мусульманской аристократии, которые тоже вынуждены были адаптироваться в инородной среде. Возникает собирательный образ Чингисида в двух его возможных ипостасях – как верного исламу, так и принявшего крещение. На такую умозрительную модель предлагается проецировать героя монографии. Насколько удачным оказался исследовательский эксперимент в целом, предоставим судить историкам, свободно ориентирующимся в тех экзотических для слависта реалиях, которые касаются быта и нравов мусульманской диаспоры. Что касается непосвященных, познакомившись с исследованием А. В. Белякова, они будут, скорее всего, несколько разочарованы конечным результатом. Такое впечатление обусловлено не оплошностью историка, а спецификой источников, на которые ему пришлось полагаться. Источники эти двух типов, каждый из типов полезен для конкретных целей обсуждаемой работы, но полезен лишь до определенных пределов. Наиболее информативны, естественно, тексты повествовательных жанров, но сообщения их о членах высших татарских сословий, оставивших след в истории, ограничены и, в массе своей, давно приведены в известность. Главное – подобные тексты обычно не допускают прямолинейного толкования, а потому их интерпретация представляет для современного человека немалые

³ Ср.: Беляков А. В. Чингисиды в России XV–XVII веков. Рязань, 2011.

⁴ Беляков А. В. Симеон Бекбулатович: Пример адаптации выходцев с Востока в России XVI в. СПб., 2022. Ср.: Лилеев Н. В. Симеон Бекбулатович, хан Касимовский, великий князь всея Руси, впоследствии великий князь Тверской. Тверь, 1891.

трудности. Ибо древнерусское литературное повествование, как и само поведение средневековых людей, подчинялось строгому этикету, не всегда нам понятному. Другой тип источников – широко привлекаемые в книге о царевиче памятники документальной письменности, эвристическую ценность которых для биографии не стоит преувеличивать. Деловая письменность, в большинстве своих разновидностей, содержа описи, перечни, расчеты, расписки, доклады и др., молчит о мыслях и движущих мотивах людей, которые стоят за сухим набором имен, слов, чисел. При всей важности сообщаемых в книге подробностях о социальной структуре и бытовом укладе мусульманской диаспоры (иерархия, собственность, хозяйство, расходы и проч.), собирательный образ Чингисида остается ущербным. Как следствие, по тому неординарному жизненному пути, который выпал на долю одного из потомков монгольского завоевателя, успевшему побывать Астраханским царевичем, Касимовским царем, великим князем всея Руси, великим князем Тверским, помещиком села Кушалина, наконец, иноком Стефаном, - по этому пути он проходит, больше похожий на тень, нежели на человека из плоти и крови. Таким он рисуется по данным современных источников, но таким он предстает перед нами и после выхода новейшей биографии.

Сказанное не умаляет значения фундаментальной биографии Симеона Бекбулатовича, суммирующей все, что прямо или косвенно относится к его трудам и дням, а через то проясняющей действия и других исторических персонажей. Прежде всего, царя Ивана. Чтобы увидеть плоды разысканий биографа, позволим себе вернуться к кульминации сюжета – тому моменту, когда татарский царевич взошел на московский престол. Честно признавая, что доступные нам источники не позволяют вполне раскрыть намерения Грозного, соглашаясь, что, сверх прагматических целей, в устроенном им маскараде просматривается своеобразный «юмор», А. В. Беляков примыкает к мнению тех, кто видит в действиях царя «рецидив опричнины» или просто продолжение ее политики. Ученый справедливо полагает, что Грозный тщательно продумывал свои действия, хотя (добавим от себя) необходимость импровизировать в амплуа первого русского царя не всегда ему позволяла это делать. В пользу серьезных мотивов, стоящих за эпизодом с царевичем, говорят любопытные нюансы, отчасти уже отмеченные в научной литературе,⁵ но впервые собранные вместе А. В. Беляковым. Они показывают, что поступок Грозного не столь резко порывал с московскими порядками, как иногда

⁵ *Halperin Ch. Simeon Bekbulatovich and Mongol Influence on Ivan's Muscovy // Russian History. 2012. Vol. 39. No. 3. P. 306–330.*

думают. Так, известно, что московские Чингисиды по чину превосходили местную знать, и это закономерно: к татарским царям Иван Грозный обращался как к равным, на той же презумпции строился этикет взаимодействия с ними при дворе. Далее, прецеденты, когда татары царского рода выполняли функции московского самодержца, зафиксированы уже в годы правления Василия III. При отлучках великого князя в 1513–1514 гг. (осада Смоленска) и в 1521 г. (набег крымского хана) временным правителем Москвы оставался казанский царевич Петр Ибрагимович. Когда в 1523 г. Василий III находился в казанском походе, прием польского посольства был возложен на другого казанского царевича – Федора Меликдаировича. Еще в XVII в. находившиеся на московской службе крещеные Чингисиды во время придворных церемоний, случалось, замещали отсутствовавшего царя. Московиты, современники Грозного, включая его ближайшее окружение, были в 1575 г. потрясены «заменой» главы государства меньше, чем можно было ожидать, потому еще, что царь удержал за собой немаловажную долю своих державных прерогатив. В отличие от царя Ивана, новоявленный великий князь не появлялся на театре военных действий, сопровождавших Ливонскую войну. Как следует из современных документов, иностранных послов тоже принимал Грозный, что показывает беспочвенность других известий иностранцев (Д. Горсей), как в большинстве случаев, скорее занятых занимательностью своих записок, нежели их достоверностью. Вопреки тому же Горсею, не существует ни монет, ни печатей с именем Симеона Бекбулатовича. Челобитные по местническим спорам по-прежнему писались на имя Ивана Грозного. Современные источники молчат о венчании на царство «заменителя» Грозного и о передаче ему каких-то инсигний царской власти. Даже пресловутая «скоморошья» челобитная не воспринималась ассистентами Грозного как явление, выходящее из ряда вон: она оформлена в столбцах по принятому в приказном делопроизводстве шаблону.

Какова бы ни была политическая и экономическая подоплека истории с царевичем (если таковые существовали), инициатор истории безусловно сообщил ей и символический смысл. Наличие символической функции признает и А. В. Беляков, правда, видя в ней только игру мирских страстей - проявление свойственных русскому царю амбиций: посадив на трон в лице Симеона Бекбулатовича Касимовского царя, пишет его биограф, Грозный мог считать себя «царем царей». Полагаем, что вердикт биографа нуждается в уточнении: возникающий на основе вердикта образ русского Ассаргадона плохо сочетается со служащей ему фоном православной Москвой XVI в. Символические действия требуют, применительно к эпохе, религиозного толкования. Грозный и сам отличался истовым благочестием, и действовал он в недрах культуры, в которой

конфессиональные ценности стояли на первом месте. Невозможно представить себе, чтобы в Московской Руси, видящей себя «священным царством» и последним оплотом православия, самодержец реализовал индивидуальные честолюбивые планы, пренебрегши их религиозной мотивировкой. Она отчетливо просматривается за символическим аспектом «игры в царя». В соответствии со средневековой идеей о воплощении в человеческой истории божественного Промысла само превращение Москвы в «священное царство», а ее правителя в единственного богоутвержденного царя, мыслились как трансляция на новое место сакральной сущности предшествующих царств, закончивших свой жизненный цикл. Конструируемый московскими идеологами образ «священного царства» был эклектичным, парадоксальным образом сочетая в качестве главных составляющих византийские и татарские знаки власти. Едва ли не первейшим подтверждением московского избранничества идеологи XVI в. считали то, что царь Иван покорил Казань. Источники показывают, что именно это деяние воспринималось современниками как апогей царствования Грозного. Каковы бы ни были настоящие правопреемники Орды (сейчас думают, что законной преемницей была Астрахань), в представлении москвитов символическое достоинство прежних ордынских царей сосредоточилось в Казани, почему и взятие ее в 1552 г. было обставлено не только как политическая, но и как идеологическая победа. Отсюда гипертрофированные торжества по поводу достигнутого успеха, непропорциональные его реальной значимости (через своих ставленников московские правители и раньше успешно контролировали Казань). Отсюда и необычные для Москвы миссионерские мероприятия в отношении покоренного города. Обладателем всего, что скрывалось за Казанью как символом навсегда утраченной татарской власти, стал после победоносной кампании московский царь. Овладение Казанью расценивалось им как последняя ступень в сакрализации собственной державы. Дипломаты, представлявшие Грозного на переговорах, не забывали повторять, что на русском престоле сидит наследник казанских царей.⁶

Теперь мы понимаем, почему едва ли не на другой день после интронизации Симеона Бекбулатовича о нем, вопреки действительности, стали говорить как о казанском царевиче, то и дело путая его и подлинного Казанского царя Симеона Касаевича. Зная склонность Грозного к розыгрышам, мы не удивимся тому, что он сам мог провоцировать такое смешение, когда нарек при крещении своего будущего «заменителя» тем же именем

⁶ *Чернявский М.* Хан или василевс: Один из аспектов русской средневековой политической теории // Из истории русской культуры. М., 2002. Т. 2. Кн. 1. С. 442–458.

(догадка А. В. Белякова). Вопреки общепринятому взгляду, автор биографии считает, что его герой, получив московский престол, остался и царем Касимова, столицы служилых татар. Если это верно, такое совместительство подчеркивало бы идеологический компонент «игры в царя»: Грозный показывал, что владеющий «священным царством» государь вправе двигать по вертикали правителей тех царств, которые утратили на оси истории свое первородство, транслировав его московскому самодержцу. Хотя иностранцы диву давались, зачем сидящему в Москве христианскому государю понадобился титул «царя татарского», в представлениях Грозного об источниках его достоинства, отразившихся и в эпизоде с Симеоном Бекбулатовичем, не было ничего, противного христианству. Власть дается Богом – такова общая посылка. Понимание истории как череды избранных царств, приходящих на смену друг другу, получило в средние века широкое распространение. Языческие державы фигурировали в этой теории на равных правах с христианскими, и русские книжники не нарушали общего принципа, поставив в тот же ряд мусульманские царства на Востоке. С переходом этих царств под власть московского самодержца он присваивал себе их символический потенциал, поднимавший его статус. Из числа покоренных царств, самым ценным приобретением была Казань. Описанная схема движения людского рода в историческом времени представляет собой частный случай самой ухищренной – типологической экзегезы. При типологическом к ним подходе конфессиональная несовместимость феноменов отходила на второй план, потому что акцент делался на бессилии человека перед мудростью Провидения, воздвигающего одни и низводящего другие царства. Иллюстрацией типологического подхода к историческому калейдоскопу может служить «Казанская история», где судьба Казани соотносится с уделом Трои, Иерусалима, Константинополя, Новгорода. Если взглянуть на маскарад с Симеоном Бекбулатовичем, которого молва нарекла «казанским царевичем», в свете репутации Казани, обладавшей, но утратившей в 1552 г. царскую харизму, – в таком случае религиозный смысл всего эпизода можно определить как указание на промыслительное значение, какое имело падение Казани по ходу трансформации Москвы в «священное царство».

Религиозный фактор объясняет не только философию истории, заложенную в эпизоде с царевичем, но и формы, в которых Грозный разыграл свою роль в этом эпизоде. Конфессиональные искания царя нельзя не принимать в расчет, дискутируя об игровом начале в его поведении и писательской манере – о том, что нашло отражение, среди прочего, в челобитной от имени Иванца Васильева. О сходстве экстравагантных поступков Грозного и действий юродивого, повергавших в сомнение неподготовленных

соучастников и наблюдателей, писали не раз. Считается даже, что царь выступил как гимнограф под говорящим именем Парфения Уродивого. Действительно, сравнение с юродивым многое проясняет, между прочим, помогает описать язвительный стиль посланий Грозного (Курбскому, Грязному, старцам Кириллова монастыря), построенных на антитезах и смене авторского тона через самоумаление. Но выводы, к которым обыкновенно приходят исследователи, проводящие параллель между царем и «блаженными», не во всем убедительны, потому что переносят в прошлое привычные для человека модерна представления о причинно-следственных связях. Лицедейство царя, за которым могли последовать расправы над читателями (если речь шла о посланиях) или зрителями (если брать «перфомансы»), принято безальтернативно объяснять утонченной кровожадностью деспота. Юродивый оказывается при такой интерпретации его мнимым двойником. Провокации юродивого, в которых, как в эскападах царя, присутствовали вызов нравам, элементы кощунства и даже магии, служили однако учительным целям, а не прикрывали агрессию. Они демонстрировали лишь непричастность святого сему миру и его законам, его нахождение в собственной сакральной капсуле.⁷ Если юродство и бесчинства Грозного, согласно небезупречной логике исследователей, страдающей анахронизмом, скрывали его злобу, то бесчинства и бесчеловечность юродивых – и это уже не подлежит сомнению – скрывали их святость.

Думается, юродство царя можно объяснить, не прибегая к малодостоверным рассказам о его изошренной жестокости, скрытой актерской игрой, рассказам, которые извлекаются из записок иностранцев и поздних легенд. Речь идет не о том, чтобы «обелить» Грозного, а о возможности того, что он вполне серьезно переоблачался в рубище юродивого (который тоже всерьез относился к собственным выходкам). Если уж на то пошло, злодеяния никогда и нигде не мешали признавать злодея святым. Самоотождествление с юродивым позволяло царю, озадачивая окружающих и поражая их непредсказуемостью своих действий, утверждать самого себя и остальных в сакральности своей особы. Параллель выстраивается с помощью парадокса. Зрители, не знавшие о святости юродивого, не в силах были расшифровать знаки, в которых выражалось его показное «антиповедение» (термин Б. А. Успенского) и которые расподобляли человека

⁷ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148–167. Ср. поправки к отдельным положениям этой статьи в кн.: Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005. С. 265–287.

не от мира сего и прочих, погрязших в мирской суете. Точно так, «скоморошья» выходки царя при взгляде со стороны кто-то мог ошибочно понять только как пролог к готовящимся репрессиям, между тем как Грозный, не отказываясь от репрессий, примерял на себя образ святого самодержца, который вот-вот примет схиму и которому будут оставлены его грехи.

Если вспомнить сопутствующие обстоятельства, наш тезис не будет выглядеть надуманным. Грозный может считаться первым русским монархом. У него не было набора проверенных временем ритуалов, пригодных для правителя новоучрежденного «священного царства», не имеющего на земле конкурентов, так что ему приходилось постоянно экспериментировать. Иван Грозный учился быть царем,⁸ и это выражение следует понимать буквально. Образцов у него было много, не только в лице татарских ханов, но также среди знакомых всякому начетчику героев древней истории и персонажей легенд (библейские цари, Александр Македонский, Индийский царь Иоанн, и др.), полезны были и противоположцы (Стефан Баторий, ставший королем «по многомятежному человечеству хотению»). Как и в случае с идеей “*translatio imperii*”, включавшей в общий ряд, кроме христианских, возникавшие и исчезающие в потоке времени нечестивые царства, конфессиональная неполноценность басурманских царей не была препятствием для их участия в параде образцов. Здесь действовали не только законы типологической экзегезы. Глава «священного царства» обладал иммунитетом в отношении соблазнов, какие несли в себе подобные эталоны самодержавной власти. Тем не менее, среди гетерогенных образов идеальных правителей центральными оставались те, о которых московские самодержцы знали из прошлого Византии и опиравшихся на византийские стандарты балканских стран. Оттуда некогда пришла на Русь вся церковная культура, в византийском и южнославянском наследии чаще всего искали нужные им культурные прецеденты и идеологи «священного царства» в XVI в. Разучивая и репетируя свою роль, Иван Грозный должен был слышать, что римский император был по совместительству верховным жрецом (*pontifex maximus*). Московский царь знал и о византийском «цезаропапизме», и о святости императора, обеспечиваемой миропомазанием, и о канонизации умерших правителей. Б. А. Успенский считает, что помазание не было совершено над самим Иваном IV,⁹ однако мысль о сакральности

⁸ Панченко А. М., Успенский Б. А. Иван Грозный и Петр Великий: Концепция первого монарха. Статья первая // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 61.

⁹ Успенский Б. А. Царь и патриарх: Харизма власти в России. М., 1998. С. 109–113.

собственной персоны царь усвоил прочно и не раз к ней возвращался в полемике с оппонентами (например, с Андреем Курбским). С другой стороны, внутри московской культуры XVI в. существовала, по-видимому, какая-то оппозиция признанию святым умершего правителя, не позволившая довести до конца всерьез готовившуюся канонизацию отца Грозного. У самого царя были втайне какие-то сомнения по поводу своего сакрального статуса, и он, например, сомневался, допустимо ли изображать на иконах людей, «котории живи суть».

Стоит обратить внимание еще на один аспект, связанный с эксклюзивным религиозным достоинством царя и уподоблявший в его глазах русских самодержцев византийскому императору. Имеется в виду предсмертная схима. Поскольку постриг приравнивался к крещению, и подобно ему очищал человека от грехов, такая перспектива была неизменно актуальна для Грозного, озабоченного мыслью об искуплении своих беззаконий. Не этим ли объясняются вновь и вновь изобретаемые царем способы имитировать жизнь в обители, а возможно, и все его поползновения навсегда или на время покинуть престол без ясного указания причин такого решения? На пути готовившегося в иноки стояли немалые трудности: отношение к желанию перед смертью посхимиться было на Руси неоднозначное, и у постели умирающего Василия III (возможно, не приходившего в сознание) между приближенными князя разразился богословский спор о правомочности совершения обряда. Особенно осуждалась (например, митрополитом Киприаном) практика посмертного пострига – участь, которая, по версии богатого вымыслами Московского летописца, ждала будто бы в конце самого Грозного царя. Кроме того, принятие схимы не допускало обратного хода в случае, если тяжело больной, даже если это был царь, неожиданно выздоравливал.¹⁰ Так или иначе, заложенная отцом Грозного традиция схимы, ставила его самого в пограничное положение между земным обладателем царства и носителем ангельского образа. Символическая обособленность Грозного от жизни окружавших его мирян, выражавшаяся, во-первых, сакральностью царя как самодержца и, во-вторых, фактическим его положением послушника, существенно влияет на модальность его деяний и писаний, ассоциирующихся с поведением юродивого. Византийская политическая философия, взятая на вооружение идеологами Москвы XVI в., включая главу государства, была насквозь антиномична. Переводное «Наставление» диакона Агапита учило, что властью своей царь подобен Богу,

¹⁰ Успенский Б. А., Успенский Ф. Б. Иноческие имена на Руси. М.; СПб., 2017. С. 210-217.

но по физической природе равен прочим людям. Символом второй части этого постулата являлась в византийском церемониале акакия – мешочек с прахом, который носил император в напоминание о бренности всего, что есть на земле. Преображаясь в юродивого, Грозный со свойственным ему максимализмом проводил ту же мысль: самоуничжаясь, он декларировал от противного свой исключительный статус – статус священного правителя «священного царства».

Интерпретация «скоморошества» Ивана Грозного как серии конфессионально мотивированных поступков лучше согласуется с современным ему культурным контекстом, нежели распространенные в научной литературе ссылки на прикрываемые юродством нездоровые выдумки тирана. В свете предложенной интерпретации мы можем вернуться к проблематике, связанной с длившимся год царствованием Симеона Бекбулатовича. Стоит еще раз вспомнить тонкое наблюдение А. В. Белякова о том, что на ближайшее окружение Грозного разыгранный им спектакль не произвел большого впечатления. Думаем, что такая реакция была обусловлена не только тем, что значительную часть закрепленного за самодержцем функционала царь Иван оставил за собой, но и тем, что в его окружении имели некое представление о религиозных мотивах, побудивших царя устроить подобный маскарад. Если выбор татарского царевича был обусловлен символическим значением Казани, то показное смирение, явленное царем, должно было (пускай непрямым путем) подчеркнуть его достоинство как наследника византийского василевса. А. В. Беляков прав, протестуя против попыток историков навязать Симеону Бекбулатовичу роль шута. Если верны предшествующие рассуждения, то в игровой форме, какую придал Иванец Васильев своей знаменитой челобитной, мы увидим никак не скрытое издевательство над адресатом, а московский аналог византийской акакии. Между прочим, так называемый Московский летописец сохранил сведения еще об одной челобитной на имя «временного» царя, в которой освободивший престол «Московский князь» просил денег «на подъем» для несения службы в полках. Поздние источники, вроде этого летописца, подтверждают от противного наше мнение о религиозном содержании, какое вкладывал в эпизод с татарским царевичем его инициатор. Правда, авторы этих источников, сознательно или по неведению, отказываются вникать в предусмотренную царем переключку символов и объявляют подмену царя нечестивым поступком. Московский летописец сообщает о какой-то оппозиции, якобы противившейся замыслу Грозного передать свой престол и особенно упрекавшей царя за выбор в пользу «иноплеменника». Возмутительно было то, что этого «иноплеменника» настоящий царь пропускал первым прикладываться к образам и идти

под благословение к митрополиту. Согласно Пискаревскому летописцу, ходило мнение, что Грозный, подобно змею, «искушал люди, что молва будет в людех про то». ¹¹ Особенно резко высказался Иван Тимофеев, заявив, что царь затеял свой спектакль, «тако Божиими людьми играя». ¹² «Играть» смертными свойственно, конечно, лукавому, поэтому важно определение обманутого нечестивым царем людей как «Божиих».

Подведем итоги. Из двух условных групп, в которые мы объединили существующие предположения по поводу мотивов, стоящих за «игрой в царя», мы не присоединяемся ни к одной группе. С одной стороны, увидев за кулисами представления религиозный смысл, мы не вправе назвать это представление минутной прихотью тирана. С другой стороны, зная о набожности Грозного, мы не рискуем спорить с тем, что субъективный фактор содействовал такого рода представлению. Взятый нами к рассмотрению эпизод прекрасно иллюстрирует значение книги А. В. Белякова для понимания всего комплекса культурных движений эпохи Ивана IV в целом и, в частности, для корректной интерпретации литературного наследия первого русского царя. Интересно и другое. Фигура Симеона Бекбулатовича теряется в тени, отбрасываемой тем, кто на целый год вознес царевича над всеми подданными «священного царства». Насколько верен действительности складывающийся у нас в перспективе ушедших столетий психологический портрет человека, до конца своих дней безропотно плывшего по течению, безучастного к бушевавшим вокруг него страстям? – На сегодняшний день мы бессильны решить эту историческую шараду. Сам автор биографии остроумно подвел итог всех разысканий на обложке, где воспроизведено изображение царевича, но на месте его лица стоит знак вопроса.

¹¹ Полное собрание русских летописей. М., 1978. Т. 34. С. 226, 192.

¹² «Временник» Ивана Тимофеева. М.; Л., 1951. С. 12.

Ритмы и вариации: еще раз о поэтике «Византийских легенд» Н. С. Лескова

По сложившейся традиции 1880-е годы в истории русской культуры характеризуются как «переходная эпоха», которой свойственны смена художественной парадигмы, изменение жанровой и родовой структуры, осознание «кризиса» и «упадка» литературы, а также несовпадение литературной теории с литературной «практикой», которая отстает от декларируемых новых эстетических идей.¹ Н. С. Лесков неоднократно отмечал этот идеологический тупик «дней полного упадка и базарничества»: «От того, чем заняты умы в обществе, нельзя не страдать, но всего хуже понижение идеалов в литературе... <...> Литература у нас – есть “соль”. Другого ничего нет, а она совсем рассолилась».² И – одновременно – подчеркивал необходимость поиска новых тем и сюжетов и новых принципов изображения в искусстве. Так, высоко оценивая в письме И. Е. Репину «Запорожцев», Лесков в то же время оговорился: «...идея идее рознь. Хорошо сказать то, что говорят “Запорожцы”, но идея “Св. Н<иколая>” пробой выше...».³ Цикл «византийских» («проложных») легенд, созданных писателем на рубеже последних десятилетий XIX века, в этом контексте становится своего рода «ответом», попыткой осмысления и преодоления «кризиса» литературы и может быть проанализирован как литературный факт, отражающий смену эстетического и идеологического вектора.

Как многократно отмечалось в лесковиане, в основу цикла положен ряд сюжетов из Древнерусского Пролога.⁴ Лесков опирался при этом не только на сам текст памятника, но

¹ См., например: *Николаев С. И.* Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996; *Васильева И. Э.* «Восьмидесятые годы» XIX века как «переходная эпоха» в истории русской литературы // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена.* 2007. № 40. С. 40–43, и др.

² Из писем Н. С. Лескова к С. Н. Шубинскому от 19 сентября 1887 года и И. Е. Репину от 19 февраля 1889 года; цит. по: *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 11. С. 349, 416.

³ Там же. С. 416 (из письма Лескова И. Е. Репину от 19 февраля 1889 года).

⁴ Лесков пользовался полной печатной редакцией Пролога, изданной в Синодальной типографии в 1642–1643 годах, а также был знаком с ее перепечаткой монахами единоверческого монастыря в 1886 году и с «гродненской» редакцией конца XVIII – начала XIX века. При этом сам писатель характеризовал Пролог то как книгу

и на существующие филологические и теологические исследования, посвященные его генезису и композиции. Ключевую роль для писателя сыграла работа Н. И. Петрова «О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога (иноземные источники)» (Киев, 1875),⁵ которая позволяет дать объяснение интересу Лескова именно к этому памятнику: по-видимому, краеугольным камнем оказались рассуждения киевского литературоведа о преобладании художественного начала над моралистически-назидательным, которое в целом свойственно так называемым книгам для душеполезного чтения.⁶ Иными словами, в качестве источника сюжета для «византийских» легенд Лесков

поучительную, «назначаемую церковью для благочестивого и назидательного чтения» (в статье «Лучший богомолец», 1886), то как «отреченную» (в предисловии к циклу «Легендарные характеры», 1892). Подробнее см.: *Lottridge S. Nikolaj Leskov and the Russian Prolog as a Literary Source // Russian Literature. 1972. ” Vol. 2. Issue 1. P. 16–39; Водолазкин Е. Г. Интерпретация древнерусского Пролога Н. С. Лесковым // Новгород в культуре Древней Руси: Материалы чтений по древнерусской литературе. Новгород, 1995. С. 157–162; Ранчин А. М. «Византийские легенды» Н. С. Лескова и их источник – Старопечатный Пролог // Творчество Н. С. Лескова в контексте русской и мировой литературы: Материалы междунар. научно-теоретической конф., посвященной 100-летию со дня смерти писателя. Орел, 1996. С. 44–46; Минеева И. Н. Старопечатный Пролог XVII века в творчестве Н. С. Лескова: К реконструкции одного литературного казуса // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12. С. 315–325, и др.*

⁵ Кроме этого, Лесков обращался к следующим работам: «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» Ф. И. Буслаева (СПб., 1861), «Новые русские сочинения по агиологии в 1875 г. (Библиографическая заметка)» (Труды Киевской духовной академии. 1876. Т. 1. № 3), «Изучение византийской истории и ее тенденциозное приложение в Древней Руси» Ф. А. Терновского (Киев, 1875) и приложение к ней – «Русская и иностранная библиография по истории византийской церкви IV–IX вв.» (Киев, 1885), и др.

⁶ Ср.: «Бóльшая часть проложных поучений такого содержания и характера, что они одинаково могут быть прилагаемы ко всякому христианину. <...> поучений, касающихся догматов веры, в Прологе почти нет. К числу таких поучений можно отнести разве только такие поучения, которые имеют непосредственное отношение к быту простого народа. <...> Область нравственных проложных поучений для всякого христианина определяется двумя главными добродетелями: любовью к Богу и ближним. Но упоминаются в Прологе еще и такие добродетели, которые могут быть названы

выбирает тексты, которые понятны русскому читателю – и одновременно наделены общехристианским смыслом, но не догматическим характером. Неслучайно героев «проложных» сказаний часто связывают с развитием образа «праведника»: Лесков, хотя и отошел от изображения русского быта (как в одноименном цикле) и перенес действие своих произведений в раннехристианскую или дохристианскую эпоху, не только остался «верен» тенденции к изображению положительного героя, но и – через систему аллюзий – позволил внимательному читателю увидеть актуальность и злободневность проблематики, связь с социальными и философскими вопросами современности.⁷ Как правило, исследователи анализируют мировоззрение «проложных» «праведников» в сложной системе притяжения-отталкивания Лескова с Л. Н. Толстым, подчеркивая либо «воплощение идеалов толстовской морали» (Б. М. Другов, С. Лоттридж, Х. Маклейн), либо стремление Лескова отойти от толстовского утопизма, «непротивленческой религии любви» (В. Ю. Троицкий, А. А. Горелов). Двойственность творческой установки автора, стремящегося объединить нравоучительный смысл легенды с изысканной стилистической игрой (где проповедник не обедняет художника), прослеживается и в издательской практике: если первоначально тексты из цикла «византийских» легенд были опубликованы в адресованных достаточно образованной читательской аудитории «Новом времени» и «Русской мысли», то вскоре по выходе в свет писатель стремится напечатать их в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина.⁸

любовию к самому себе <...> Состав проложных поучений гораздо обширнее или, лучше, касается более разнообразных сторон русской жизни, чем какие-нибудь златоструи, измарагды, златоусты, Домострой и т. п.» (*Петров Н. И.* О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога. С. 329–330).

⁷ См., например: *Гебель В. А.* Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. М., 1945. С. 39. Заметим также, что современники, видимо, вполне осознавали злободневность «проложных» легенд, о чем свидетельствует, в частности, сложная цензурная история многих из них. См., например: *Ранчин А. М.* К творческой истории легенд Лескова «Повесть о богоугодном дровоколе» и «Скоморох Памфалон» (по материалам цензурных дел) // Лит. наследство. 1997. Т. 101. Неизданный Лесков: В 2 кн. Кн. 1. С. 375–381.

⁸ По замыслу Суворина, «Дешевая библиотека» не была серией «для народа», однако, как отмечали современники, «многие произведения, только благодаря этим изданиям, и могут получить доступ в народную среду или в школьные библиотеки, как например, <...> повести Лескова...» (Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения. СПб., 1889. Т. 2. С. 237).

Помимо самого Пролога, исследователи указывали и на иные источники «византийских» легенд («Великое зеркало», сказка «Вавила-скоморох», романы Г.-М. Эберса и альбомы Г. Масперо и др.). В общем, как основные направления изменения поэтики в процессе «переложения» древних сказаний, отмечались развертывание сюжета, драматизация, включение деталей из научной этнографической и исторической литературы, дополнение сюжета бытовыми подробностями, усиление «живописного» начала и т. п.⁹ – все то, что позволяет назвать «проложные» сказания «обстановочными» повестями. Последнее определение принадлежит самому автору: «Повесть “Зенон” относится к III веку христианства в Египте. Она, если можно так выразиться, есть повесть обстановочная. Тема для нее взята из апокрифического сказания, давно признанного баснословным, а историческая и обстановочная ее стороны обработаны по Эберсу и Масперо и по другим египтологам».¹⁰ Неоднократные упоминания Лескова об «обстановочности» «византийских» сказаний, о его внимании к картинам и деталям, как кажется, стали своего рода ловушкой и для современников, и для позднейших исследователей цикла.¹¹ Между тем, намеренная «живописность», или «обстановочность»,

⁹ *Троицкий В. Ю.* О художественном своеобразии легенд Н. С. Лескова, написанных по материалам Пролога // Вопросы истории русской литературы и методики преподавания ее в средней школе. М., 1964. С. 302–304 (Учен. зап. Московского гос. педагогического института им. В. И. Ленина; вып. 213); *Lottridge S. S.* Nikolaj Leskov's Moral Vision in the Prolog Tales // *Slavic and East European Journal*. 1974. Vol. 18. № 3. P. 252–258; *Горелов А. А.* О «византийских» легендах Лескова // *Русская литература*. 1983. № 1. С. 132–133; *Минеева И. Н.* Древнерусский Пролог в творчестве Н. С. Лескова. Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2003. С. 18, и др.

¹⁰ *Лесков Н. С.* Собр. соч. Т. 11. С. 241 («Письмо в редакцию газеты “Русское слово”», 1889).

¹¹ Ср.: «Читая романы немецкого писателя и египтолога, знатока древних культур, Лесков фиксирует элементы, которые после определенной обработки будут использованы им для воссоздания обстановки и реалий жизни Древнего Египта, Александрии, Дамаска. Русский писатель-классик выбирает детали, которые в своих произведениях “соберет”, безусловно, в другом порядке, но при этом тип культуры будет однозначно определяем и узнаваем» (*Буткевич А. А.* Слово и изображение в творчестве Н. С. Лескова: поэтика «обстановочной» повести. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2017. С. 130); ср. также: «Эстетической задачей автора было восстановить “быт того мира, которого мы не видали” («Скоморох Памфалон»), обработать “исторические и обстановочные части” старинного

была для Лескова очередной литературной маской – в частной переписке он признавался: «...она (повесть «Гора». – *О. М.*) *трудная*, и ее можно читать только тем, кто понимает, каково было все это измыслить, собрать и слепить, чтобы вышло хоть нечто не совсем обстановочное, а и идейное и отчасти художественное».¹² Попробуем обратиться к конкретному примеру и проиллюстрировать ход стилистической работы Лескова.

Так, в романе Г. Эберса «Дочь египетского царя» есть следующий фрагмент: «Жаркое летнее утро сияло над Наукратисом. Нил уже вышел из берегов, и нивы и сады были покрыты водой.

Гавани в устье реки пестрели кораблями. Египетские суда, экипаж которых состоял из финикийских колонистов с берегов Дельты, привозили тонкие ткани из Мальты, металлы и камни из Сардинии, вино и медь с Кипра. Греческие триеры приходили с драгоценными маслами и винами, ветвями мастикового дерева, халкидонскими бронзовыми изделиями и шерстяными тканями; финикийские и сирийские суда – с пестрыми парусами, медью, оловом, пурпурными материями, драгоценными камнями, пряностями, стеклянными изделиями, коврами и ливанскими кедами, необходимыми для построек в безлесном Египте, и выменивали все это на сокровища Эфиопии: на золото, слоновую кость, черное дерево, на пестрых тропических птиц, драгоценные камни и на чернокожих невольников, в особенности же на пользовавшийся всемирной известностью египетский хлеб, на мемфисские колесницы, саисские кружева и тонкий папирус».¹³

В записной книжке этот фрагмент трансформирован следующим образом: «Когда Нил в разливе выйдет из берегов – нивы и сады египетские покрываются водою, гавани в устье реки запестреют кораблями, на египетских судах запоют песни корабельщики с Дельты, привезут тонкие ткани из Мальты, металлы и камни из Сардинии, вино и медь из Кипра; греческие триеры привезут благовонные вина и масла, бронзовые изделия и мастиковые ветви, пестрые паруса из Тира, ковры, пряности и ливанские кедры,

повествования («Гора»), “обнять и оживить этот 2000 лет уснувший мир <...> погружаться в Сирию и Египет” («Аскалонский злодей»), “пересказать” древний сюжет близко “фактически к подлиннику” («Повесть о богоугодном древоколе», «Скоморох Памфалон»))» (*Минеева И. Н.* Древнерусский Пролог в творчестве Н. С. Лескова. С. 233).

¹² *Лесков Н. С.* Собр. соч. Т. 11. С. 414–415 (письмо И. Е. Репину от 18 февраля 1889 года).

¹³ *Эберс Г. М.* Дочь египетского царя / Пер. [и предисловие] В. Вольфсона. СПб., 1892. С. 345.

необходимые для построек в безлесом Египте, – а отсюда возьмут египетский хлеб, мемфисские колесницы, саисские кружева и тонкий папирус».¹⁴

Прочитированный фрагмент наглядно показывает – Лесков не столько дополняет и расцветчивает картину разными деталями и подробностями, сколько, напротив, сокращает их (из Эберса исчезают, к примеру «тропические птицы» и «чернокожие невольники»). В то же время прослеживается тенденция добиться синтаксического единообразия, превратить прозаический текст в разбитый на равномерные отрезки. Еще более явной стилистическая трансформация становится при сопоставлении с опубликованной версией: «Когда Нил разольется и оросит нивы Египта, тогда исчезнет унылость народа; тогда все пристани в устьях заблещут яркими флагами чужих кораблей; войдут большие египетские суда с отрадными изображениями ибисовых голов, и понесутся далеко песни звонкоголосых певцов с Дельты; для наших красавиц привезут роскошные ткани из Мальты, из Сардинии камни, с Кипра мед и вино, от эллинов масло, мастику и изделия из бронзы, и пестрые паруса из веселого Тира, и ливанские кедры, без которых нет материала для строек в безлесном Египте; а от нас купят дорогою ценой хлеб и тонкий папирус, и кружева из Саиса, и мемфисские колесницы, которых нет прочнее и легче на свете...»¹⁵ Во-первых, в описываемой картине появляются указания на людей («унылость народа», «для наших красавиц»), которых нет ни у Эберса, ни в варианте из записной книжки. Во-вторых, уходит нарочитая книжность: к примеру, место «кедров, необходимых для построек в безлесом Египте» занимают «кедры, без которых нет материала для строек в безлесном Египте». Наконец, в итоговом варианте очевидным становится деление на фразовые единства, начинающиеся с двух ямбических стоп («тогда исчезнет», «тогда все пристани», «войдут большие» и др.), отчасти усиливающееся анафорическими повторами и подчеркнутое грамматическим параллелизмом и полисиндетоном. Кроме того, ритмическая организация прослеживается и в рядах однородных членов («ткани из Мальты, из Сардинии камни, с Кипра мед и вино, от эллинов масло»). Однако мы не случайно указали, что данный фрагмент – не речь повествователя; это слова одной из героинь, и в ее репликах можно найти и другие примеры ритмической прозы: «скоро уж водная ночь», «и скоро, быть может, все знатные

¹⁴ Лесков Н. С. Записная книжка с записями цитат из разных авторов, черновыми набросками, заметками и стихами. Машинописная копия // ИРЛИ. Ф. 612. Ед. хр. 109. Л. 4.

¹⁵ Лесков Н. С. Легендарные характеры. М., 1989. С. 115. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

люди», «нынче все охватило сном смерти», «страшное бедствие близится» (с. 114, 115) и многие др. Наиболее ярко выражен ритм в тех фрагментах, где Бубаста пророчит грядущую (по ее мнению) трагедию – ср.: «Приближается время отмщения: старые боги Египта приходят нам на помощь, чтобы сгубить ненавистную новую веру» (с. 113). За немногочисленными исключениями, реплика героини, обращенная к Нефоре, жаждущей возмездия, написана дольником (хотя «византийским» легендам в целом свойствен неустойчивый гекзаметр).

Анализируя «музыкальность» лесковской прозы, Л. П. Гроссман отмечал также, что у писателя «организуются обычно по трехсложным размерам»¹⁶ концы фраз, приводя пример не только из «Скомороха Памфалона», но и из речи Нефоры в «Горе» – «Света мне!.. воздуха!.. чистого воздуха дай мне скорее!» (с. 103). Подобных фрагментов в тексте действительно много, они встречаются в речи как героев, так и повествователя – вот лишь некоторые из них: «он был египтянин» (с. 110), «когда яд мой поспеет» (с. 111), «хотела б оставить на свете» (с. 115), «в Византии и в Риме» (с. 118), «жестоких возмездий» (с. 119) и т. п. Напрашивающиеся аналогии с музыкальной каденцией, придающей законченность и завершенность музыкальному произведению (и синтаксической фразе), по-видимому, могут быть здесь дополнены также каденцированием, свойственным архаическому церковному речитативу.¹⁷ Заметим также, что двусложным амфибрахией было и первоначальное название повести «Зенон-златокузнец».

В. Ю. Троицкий полагал, что ритмичность речи возникает в произведениях периодически и может быть присуща как речи героев, так и языку повествователя – в тех случаях, когда «передает их мысли».¹⁸ Он же отметил роль инверсии и повторов для создания ритма текста. По признанию самого Лескова в письме к редактору «Русской мысли», эта музыкальность/ритмичность не случайна и вырабатывалась с «большим трудом»: «...это верно, что стиль местами достигает “музыки”. Я это знал, и это правда <...> я добивался “музыкальности”, которая идет этому сюжету как *речитатив*. (То же есть и в «Памфалоне», только никто этого не заметил, а меж тем там можно скандировать

¹⁶ Гроссман Л. П. Н. С. Лесков. Жизнь – творчество – поэтика. М., 1945. С. 292–293.

¹⁷ Который в свою очередь, по мнению Б. В. Томашевского, стал предшественником силлабо-тонической системы стихосложения в поэзии (Томашевский Б. В. Теория литературы. Л., 1925. С. 83). Впрочем, Б. М. Эйхенбаум приписал «декламационную, “музыкальную” сторону» в раннем лесковском творчестве влиянию польской литературы (Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л., 1986. С. 252).

¹⁸ Троицкий В. Ю. Лесков-художник. М., 1974. С. 103.

и читать с *каденцией* целые страницы)».¹⁹ Однако в большинстве случаев метризованная проза не присуща голосу повествователя, а встречается в речи героев, становясь способом прежде всего психологической характеристики и служа нагнетанию драматизма. Формируемые таким образом «пестрота», «чрезмерность» стиля (в которых постоянно упрекали Лескова современники и которые значительно позднее будут осознаны, по выражению Эйхенбаума, как «художественный филологизм») требуются для того, чтобы передать – в гиперболизированной, отчасти гротесковой, или театрализованно-драматичной, форме – переживания персонажей, что и соответствует, с точки зрения Лескова, «колориту» легенды, которого невозможно было достичь, по-видимому, свойственными реализму способами создания психологического портрета.

Так, в первом же диалоге Зенона с Нефорой, который построен на контрасте эмоциональных переживаний двух героев, ритмическая организация речи персонажей также противопоставлена. Если в словах верного христианина Зенона прослеживается дактилический ритм: «ты в себе разум и стыд женский затмила», «Ты ошибаешься: я не люблю никого так, как ты хочешь» (с. 108), то слова Нефоры следуют ритму анапеста: «...к тебе, мой художник, влечет меня сердце и страшная сила рокочущей крови...» (с. 107), «...но ведь это, Зенон, безрассудно – бороться с природой», «...ты пылаешь любовью ко мне, ты не в силах противиться мне» (с. 108). Позднее в словах Зенона, желающего успокоить взволнованную Нефору, встречается амфибрахий: «Я чту в тебе женщину больше, чем эллин и сын Мицраима» (с. 108). На синтаксическом уровне этот контраст ритма поддерживается использованием анафор в речи Зенона и эпифор в речи Нефоры («Я не богиня, Зенон... Я страстная смертная женщина, Зенон...», с. 108). Таким

¹⁹ Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. С. 460 (письмо С. Н. Шубинскому от 2 июня 1890 года; курсив наш. – О. М.); ср. также: «...он («Аскалонский злодей». – О. М.) написан *каденцированной* прозой – почти *стихотворно*, – что идет легенде и дает ей особый колорит» (Там же. С. 435; письмо В. М. Лаврову от 20 июля 1889 года; курсив наш. – О. М.). Возможно, стоит обратить внимание и на упоминание именно *речитатива*. Во второй половине XIX века его функции в оперном искусстве значительно расширились: если до этого речитатив оставался вспомогательным элементом, используемым лишь для развития действия, то теперь обрел большее проблемно-тематическое наполнение и стал играть весомую роль в интонационно-тематическом развитии оперы (см., к примеру: Доливо А. Л. Речитативы в вокальном искусстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1962. Вып. 3. С. 179–219).

образом формируется контраст любовного пыла, которым одержима героиня, и «высокой» христианской нравственности, которой верен ее возлюбленный.

Приведем и примеры из других легенд – хотя сам Лесков и отмечал, что они менее «отделаны», метрически организованные фрагменты встречаются и здесь в речи действующих лиц. Потрясенная рассказанной историей банкротства эллина-христианина в «Прекрасной Азе», главная героиня замечает – впрочем, не о религии, а о своем отношении к поступкам других людей – «Я понимаю во всем твою милую дочь, и мне нравится Ио...», а затем отвечает и на осуждение своего поступка другими людьми: «Не порода и вера, люди страдали» (с. 201, 202). Речь решительной и верной Тении в «Аскалонском злодее» также приобретает ритмический характер в моменты принятия ключевых решений: «Ты оскорбляешь меня этим торгом...»; «На солнце глядеть невозможно... только праведный, только святой взирает на солнце» (с. 226, 245).²⁰

Таким образом, появление метризованной прозы в «византийских» легендах оказывается не только данью «живописности» и «обстановочности». Анализируя случаи ее использования в написанном двумя десятилетиями ранее романе Лескова «Островитяне», М. П. Штокмар ограничивал сферу ее употребления отдельными репликами персонажей. Замеченные случаи включения в текст трехсложного прозостиха, свойственные речи повествователя, показались ему случайными и фрагментарными, немногочисленными: «Если бы такие примеры были не единичны, то, быть может, мы имели бы право противопоставить в “Островитянах” трехсложный повествовательный ритм ямбу патетического диалога...» – и как раз примеров этого двухсложного ритма

²⁰ Как кажется, стоит обратить внимание еще на один факт: «византийские» легенды, как бы то ни было, не являются образцом ритмизованной прозы – метрическая организация присутствует в них фрагментарно. И таким образом читатель получает возможность услышать голос повествователя, крайне завуалированный – но, тем не менее, так или иначе направляющий внимание читателя и задающий ракурс восприятия. Ср., к примеру, финал «Прекрасной Азы»: «Кончина Азы, одетой в крестильные ризы, сделала затруднение клирикам: они недоумевали, по какому обряду надо похоронить эту женщину...» (ср. с ритмом в следующей фразе, произнесенной «сирийским пресвитером»: «я вижу... как легкая струйка с каленого угля сливается с светом – мне кажется, это восходит *дочь утешенья*»; с. 208). О соотношении в произведениях Лескова «голоса рассказчика» и речи героев см. также: *Ansberg A. B. Frame Story and First Person Story in N. S. Leskov // Scandoslavica. 1957. Vol. III. P. 67–68; Eekman T. Об источниках и типах стиля Н. С. Лескова // Revue des études slaves. 1983. Vol. 58. Fasc. 3. P. 293–306.*

выявляет немало.²¹ С. И. Кормилов, сопоставляя метрическую организацию текста в «Островитянах» и «византийских» легендах, пришел к выводу о том, что «единая последовательность стоп до сих пор воспринимается как *драматизирующая* и *архаизирующая* художественную речь. В этом отношении прозостих функционально вполне идентичен обычному стиху трагедий и драматических хроник на исторические и мифологические сюжеты <...> Сколько-нибудь весомое исключение из этого правила, да и то лишь наполовину, в XIX веке представляет один Лесков. В «Островитянах» принцип драматизации соблюден, но архаизации и вообще непосредственно мотивированного острания нет. В этом смысле (впрочем, не только в этом) «Островитяне» предвосхищают романы Белого, но вряд ли являются прямым образцом для них, поскольку Белый увлекался трехсложниковым прозостихом, а Лесков в данной повести (в отличие от легендарных) прибегает больше к двусложниковому, который теснее ассоциировался с современной ему стихотворной драмой».²²

Таким образом, представляется достаточно обоснованным тот факт, что ритмически организованная проза становится неотъемлемым атрибутом архаичного по своему стилю текста (что, заметим в скобках, вполне соответствует стилистике Пролога), а также средством создания психологических портретов персонажей, раскрытия их внутренних переживаний и эмоционального состояния. Возможно, здесь проявилась чуткость Лескова-стилиста: подражая древнерусскому тексту, выстраивая характеры и образы на материале раннехристианских сюжетов, он использует те способы психологической характеристики героев, которые соответствуют средневековой, а не современной поэтике (вспомним характеристику Амфитеатрова – «громодно неуклюжи и добро, и зло»²³). Персонажей проложных легенд нельзя считать характерами в полной мере: они четко поляризованы на положительных и отрицательных, а принадлежность к той или иной стороне определяется лишь их поступками, но не душевными переживаниями или внутренними противоречиями. Герои «византийских» легенд – это все же характеры, но «проявления» их психологии во многом отсылают к способам изображения психологических состояний в средневековой литературе – тому, что Д. С.

²¹ Штокмар М. П. Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова // *Ars poetica*. М., 1928. Вып. 2. С. 208.

²² Кормилов С. И. Русская метризованная проза (прозостих) конца XVIII – XIX века // *Русская литература*. 1990. № 4. С. 42; курсив наш. – О. М.

²³ Амфитеатров А. В. Николай Семенович Лесков // Амфитеатров А. В. Курганы. СПб., 1905. С. 93.

Лихачев обозначил как «абстрактный психологизм»:²⁴ эмоции сменяются крайне быстро, не связаны с теми или иными событиями или человеческими отношениями, возникают как бы из ниоткуда и достигают невероятных размеров. Так, даже в приведенном выше примере чувства Нефоры к Зенону зарождаются беспричинно – она просто решает «продать ему себя»,²⁵ забыв о своем первоначальном желании обладать таким украшением, которое позволило бы ей затмить на приближающемся празднике всех красавиц. Столь же недостаточно обоснованным выглядит, в частности, и уход Ермия в пустыню – он просто разочаровался честолюбием, алчностью и лицемерием, преобладающими в мире (но никаких конкретных подтверждений тому не приводится). Но, пожалуй, главное здесь – именно гиперболизированность любой эмоции, которая полностью завладевает человеком, перечеркивая остальные чувства и заменяя собой характер.

В то же время – и это осталось практически не освещенным в лесковиане – у Лескова был своего рода ориентир, где ритмическая организация текста также служила способом архаизации и психологизации персонажей. Этот ориентир был назван самим Лесковым: посылая Шубинскому «Повесть о боголюбезном скоморохе», он отмечал, что «повесть вышла в роде Толстого (Льва), но более в роде Флобера “Искушение св. Антония”».²⁶ Две из трех флоберовских легенд были переведены И. С. Тургеневым и вышли в свет практически одновременно с изданием их во Франции. Публикация в «Вестнике Европы» предварялась письмом-предисловием Тургенева, отмечавшего «яркую и в то же время гармонически стройную поэзию этих легенд» и предлагавшего читателям

²⁴ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 77 и след.

²⁵ Заметим, что стилистика описания аффектированного состояния героини в этом эпизоде опирается одновременно и на газетный дискурс, отсылая к крайне популярным в то время спорам о «женском вопросе»: условным «образцом» для поведения Нефоры стала знаменитая история с чтением монолога Клеопатры из «Египетских ночей» А. С. Пушкина Е. В. Толмачевой (см., в частности: Федотова А. А. Своеобразие актуализации текста «Египетских ночей» А. С. Пушкина в «египетской» повести Н. С. Лескова «Гора» // Научные труды молодых ученых-филологов. М., 2011. Вып. 10. С. 143–150).

²⁶ Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 11. С. 697.

оценить каждую из них как «переданную прозой поэму».²⁷ Стоит вспомнить, что сам перевод легенд, особенно «Иродиады», дался Тургеневу непросто: трудности представляли собой длинные, насыщенные историческими подробностями описания. В то же время сложной оказалась и задача передать прямую речь в тех случаях, когда ей был придан исторический колорит: Тургенев старался избегать чрезмерного использования архаизмов, но при этом сохранить ее лексическое и синтаксическое сходство с «речами древних пророков».²⁸ Именно в пророчестве Иоаканама в «Иродиаде» ритмизация становится максимально заметной, дополняясь повторами и ретардацией, что позволяет достичь максимальной экспрессии: «Горе вам, фарисеи и саддукеи, исчадь змей, меха надутые, кимвалы звенящие!» и т. д.²⁹

Между «Иродиадой» и «византийскими» легендами Лескова можно увидеть и ряд образных и мотивных совпадений. Прежде всего, стоит указать на треугольник правитель – его сын – ищущая мщения и власти женщина. В «Иродиаде» это Вителлий, Авл и сама Иродиада; в повести «Гора» – правитель Александрии, его сын Дуназ и Нефорис. Авл вызывает у читателя устойчивую антипатию: когда он опускался на ложе, «его голые ноги, высоко поднятые, царили надо всем собранием», он привык к такому количеству острой пищи, что его «стошнило... Но как только его рвота кончилась, он опять захотел есть» и т. д.³⁰ Столь же неприятен и «глупый» и «толстый» Дуназ, «который имел столь малый ум, что, побывав во многих отдаленных странах и истратив на это путешествие большое богатство, по возвращении своем не умел рассказать ни о чем им виденном, кроме как о величине яйца птицы строфокомила» (с. 112). Недалеких, но крайне властолюбивых правителей и их сыновей и в том, и в другом произведении использует женщина, жаждущая мщения: Иродиада не может простить Иоаканаму «оскорблений», а Нефора – пренебрежения ее любовным желанием.³¹

²⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 193; курсив наш. – О. М.

²⁸ См. подробнее: Заборов П. Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика («Иродиада» Г. Флобера) // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 129–135.

²⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 235.

³⁰ Там же. С. 241, 244.

³¹ Исследователи указывали также на общую для Флобера и Лескова негативную оценку излишнего практицизма современного общества, на непонимание истинного христианства, а также на схожесть подхода к истории: их произведения становятся «вымыслом, основанным на выписках из книг» (Руфанов Н. Историзм Лескова (По

Наконец, отметим, что исследователи подробно анализировали структурную организацию «Иродиады». Так, В. Бромберт писал о «геометрической образности» повести,³² а Р. Дебрэ-Женетт рассматривал «геометризацию пейзажа».³³ Ж. Пуле использовал метафору спирали, так как, в его изложении, произведения Флобера представляют собой серию фокусов (акцентов), которые способствуют развитию образов, показывая их как изнутри, так и извне.³⁴ М. Исахаров описывал пространственную диалектику флюберовских легенд через понятия «закрытого» и «открытого» пространства.³⁵ Пожалуй, наиболее впечатляющую геометрическую фигуру выбрал для своего исследования Д. Р. О'Коннор, представивший линейную и временную структуру «Иродиады» в виде «двух взаимопроникающих конусов, вершина каждого из которых находится в основании другого».³⁶ При всей замечательности избранных структуралистами геометрических метафор, свидетельствуют они прежде всего об одном – «Иродиада», как и другие легенды Флобера, имеет строгую внутреннюю художественную организацию, а образы круга/спирали говорят о том, что сюжетная, персонажная, пространственная, символическая структура произведения имеет *ритм*.³⁷

страницам записных книжек) // Вопросы литературы. 1990. № 12. С. 161–176; Балькова Л. А. «Праведники» Лескова и «святые» Флобера (К вопросу о национальном своеобразии эстетического идеала) // Творчество Н. С. Лескова. Курск, 1980. Вып. 2. С. 99–113 (Научные труды. Т. 213)).

³² Brombert V. The Novels of Flaubert. Princeton, 1966. P. 256.

³³ Debray-Genette R. Re-présentation d'Hérodias // La Production du sens chez Flaubert. Paris, 1975. P. 339.

³⁴ Poulet G. La Pensée Circulaire de Flaubert // La Nouvelle Revue Française. 1995. July. P. 49.

³⁵ Issacharoff M. Hérodias et la symbolique combinatoire de *Trois contes* // Langage de Flaubert. Paris, 1976. P. 54. См. также: Leal R. B. Spatiality and Structure in Flaubert's Hérodias // The Modern Language Review. 1985. Vol. 80. № 4. P. 810–816.

³⁶ O'Connor John R. *Trois contes* and the Figure of the Double Cone // Publications of the Modern Language Association of America. 1980. Vol. 95. P. 812–826.

³⁷ Под ритмом понимается не только ритмическая организация прозаической речи, но и в целом повторяемость любых схожих элементов в определенной закономерности. Ритм может проявляться на любом уровне произведения, обнаруживаться в чередовании эпизодов, соотносимых с разными пространственно-временными планами, фрагментов текста, имеющих различную синтаксическую и лексическую организацию, в «повторах и

Так, ритм легенды о св. Юлиане, как правило, рассматривается в связи с влиянием первоисточника – знаменитых витражей Руанского собора.³⁸

«Византийским» легендам Лескова ритм также свойствен. Например, в легенде «Аскалонский злодей», которая, как кажется, ближе всего в этом отношении к «Иродиаде», ритм создается за счет периодического повтора в тексте ключевой фразы – «час (миг) благосклонен». Впервые она звучит в мечтах «важного сановника» Милия, желающего обладать красавицей Тенией – а затем неоднократно звучит в критические моменты развития действия. Ее произносит Тивуртий, задумав убийство разбойника Анастаса. Затем повторяет уже от отчаяния мать Фалалея Пуплия, принуждая невестку пожертвовать своими убеждениями ради спасения своего сына. Потом она появляется в мыслях отчаявшейся Тении, боящейся, что о том же попросит ее муж. Ее вновь произносит Тивуртий, считая героиню обезумевшей от горя и безысходности. Наконец, именно этой фразой завершается текст повести – таким образом круг замыкается, ведь на этот раз Тения адресует слова своему мужу, счастливо избегнувшему всех несчастий.³⁹ Можно предположить, что эта ключевая для повести фраза навеяна балладой В. А. Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер»: «Но полуночный час благосклонен для нас...», где также возникает тема неверности возлюбленной. Лесков мог учитывать в том числе и работу М. И. Сухомлинова, исследовавшего цензурную историю баллады. Ср.: «Главный порок сей баллады, по мнению гг. цензоров, есть заключение. Убийца от ревности и неверная жена скрываются друг от друга и от света в уединении монастырском... и в этом господа цензоры видят оскорбление монашеского сана... В

контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношениях различных композиционно-речевых единиц, и в развертывании системы образов-характеров и каждого из них» (*Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 76).

³⁸ См. подробнее: *Реизов Б. Г.* Творчество Флобера. М., 1955; *Полухина Ю. В.* Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «слова» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. Сер. III. Филология. 2006. Вып. 2. С. 124–134, и др.

³⁹ Первоначально Лесков планировал сохранить трагический финал проложного сказания, заканчивающегося гибелью героев. Подробнее о творческой истории повести и ее редакциях см.: *Минеева И. Н.* Творческая история повести Н. С. Лескова «Аскалонский злодей. Происшествие в Иродовой темнице (из сирийских преданий)»: источники, генезис, поэтика // Учен. зап. Петрозаводского гос. ун-та. 2016. № 7-2 (160). С. 95–101.

переводе моем нет точного слова раскаяние единственно потому, что его нет и в оригинале, что я не хотел делать из стихов прозу и что самое слово здесь несколько не нужно для полной ясности...».⁴⁰ В отличие от сюжета баллады Жуковского, Тения сохраняет верность – однако можно предположить, что именно готическим миром баллады отчасти навеян антураж повести Лескова: ужасная подземная темница, обещание Тении броситься со скалы в море, если муж приказал бы ей отдать себя Милию, кладбище, могилы с черепами – детали, создающие атмосферу страха и таинственности. Так или иначе, построение сюжета действительно напоминает ряд кругов-уровней (спиралей), на каждом из которых Тения теряет еще часть своих надежд и погружается во все большее отчаяние – хотя эта спираль оказывается замкнутой благодаря счастливому финалу повести.⁴¹

Ритм «Скомороха Памфалона» на образном уровне задается, как кажется, с помощью особой организации пространства, причем значение имеет движение не по горизонтали, а по вертикали. Стремящийся к святости Ермий, страдающий от жадности, равнодушия, лицемерия и других «страшных пороков» современного общества, становится столпником – проводит свою жизнь, не спускаясь со своего столпа на землю и молясь или читая по памяти стихи Оригена, Григория, Пиерия и Стефана. Тем не менее для обретения подлинного понимания человечности и истинного христианства бесплотный голос побуждает его отправиться в Дамаск. Хотя в легенде Дамаск описывается как «гнездилище греха и пороков», который «по-тогдашнему в отношении чистоты нравственной был все равно что теперь сказать Париж или Вена» (с. 22), на символическом уровне этот маршрут отсылает к известному библейскому сюжету – обращению апостола Павла на пути в Дамаск (Деян. 9: 1–18).⁴² Однако в финале Лесков

⁴⁰ Сухомлинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению. СПб., 1889. Т. 1. С. 439.

⁴¹ Напомним также, что для легенды как жанра в целом характерна идея воскрешения через преступление, катарсис на пути от греховности к святости – что наиболее ярко воплотилось в «Легенде о св. Юлиане Милостивом» Флобера (см.: Tuliakova N., Kuznetsova E. Eastern Tales for Western Readers: A Combination of Tradition within D. Mamin-Sibiryak's *Legends* // *Anafora*. 2016. Vol. III. № 1. С. 66).

⁴² О мотиве пустыни как духовного пути, сакральном пространстве – «царстве аскезы» см.: Меднис Н. Е. Мотив пустыни в лирике А. С. Пушкина // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1998. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. С. 163–171; Федосеенко Н. Г. Семантика пустыни в

рисует фантастическую картину вознесения в прямом смысле слова: «...скоморох не только сияет, но воздымается вверх все выше и выше – взлетает от земли на воздух и несется прямо к пылающей алой заре» (с. 67). Вместе с Памфалоном «прохладным облаком» (с. 68) поднимается с земли в небо и Ермий. Значимым в этом ракурсе становится и падение скомороха, возжелавшего золота, на дно оврага, при попытке поднять брошенный кошелек. Так или иначе, перед читателем вновь возникает замкнутая спираль: ставшее завязкой сюжета стремление героя к святости реализуется после того, как он последовательно терял веру в ее возможность и отчаялся победить свое самомнение.

Амбивалентный образ главной героини, «праведной блудницы», в легенде «Прекрасная Аза» также создается в том числе с помощью ритма. В основе текста лежит принцип зеркала: спасая дочь эллина Ио от необходимости стать наложницей богатого вельможи, Аза сама в итоге оказывается в нищете и вынуждена стать блудницей. Финал легенды явно коррелирует с финалом «Скомороха Памфалона» (и сказкой «Маланья – голова баранья»), но не менее значимую роль здесь играет библейский образ виноградника как символа духовного пути. Утратив завещанный родителями виноградник, Аза впоследствии возвращается в него, осознавая свою утрату, но эти визиты давали «ей силу терпеть ее унижение» (с. 203). Значимым контекстом, проясняющим авторскую интенцию, становится стихотворение В. Крестовского «Гитана», строки из которого («Мне за то простится много, / Что любила много я») неточно цитирует Лесков.⁴³ Сойдя с прямого пути, Аза получает шанс познать истинную любовь, и таким образом сюжет повести разворачивается от благополучия физического к обретению душевной чистоты и святости.

русской литературе эпохи романтизма // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2009. Вып. 2. Ч. 2. С. 206–214. Добавим, что еще одним мотивом, отсылающим к новозаветной книге, в легенде Лескова становится таинственный голос, звучащий «в душе хлада тонка» (с. 21).

⁴³ См. подробнее: Федотова А. А. 1) Особенности актуализации «чужого» текста в легенде Н. С. Лескова «Прекрасная Аза» // Человек в информационном пространстве: Межвузовский сб. науч. тр.: В 2 т. Ярославль, 2011. С. 200–204; 2) Легенда Н. С. Лескова «Прекрасная Аза» в литературном контексте 1860-х – 1880-х годов // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 3. С. 203–207.

Лесков, несомненно, был одним из выдающихся писателей-стилистов. Его игра со словом всегда сложна и чрезвычайно многопланова. Каждая деталь его произведений настолько продумана, что имеет одновременно несколько «ключей», приносящих в текст дополнительные оттенки смысла. Прибегая к метафорам, можно сказать, что его поэтика строится на постоянных контрастах и оксюморонах: рядом с намеренной архаизацией речи персонажей оказываются отсылки к проблемам, обсуждаемым в текущей периодической печати, «чрезмерность» и избыточность языка и стиля достигается во многом за счет ритма, «живописность» и детализированность описания географически и исторически удаленных местностей становится основой для изображения вневременных «свойств души человеческой», а смысл проложных средневековых сюжетов дополняется и усложняется для внимательного читателя непрозрачными аллюзиями к современной литературе.⁴⁴ Намеренно усложненный стилистический и композиционный ритм его прозы открывает дорогу к последующим поискам модернистской литературы.

⁴⁴ Отсюда и столь неоднозначная литературная репутация Лескова, который оказывался созвучен каждой эпохе, но ни для одного из лагерей не стал полностью своим (*Kompaniec-Barsom V. Идеологическая дилемма: место Лескова в советской литературной критике // Revue des études slaves. 1986. Vol. 58. № 3. P. 393–400*).

От «поэта безвременья» к «буревестнику революции»: метаморфозы рецепции Чехова

Переходный характер творчества А. П. Чехова, стоявшего на границе двух эпох — классического реализма и новых течений в искусстве, обычно объединяемых зонтичным термином «модернизм» — значительно затруднял работу интерпретаторов. Можно сказать, что ни один автор рубежа XIX–XX веков не вызывал столько споров и полярных оценок, как Чехов. Критики и исследователи расходились даже в самых важных вопросах: был ли писатель религиозен? сочувствовал ли он своим героям или упорно разбивал их надежды? был ли он бытописателем-натуралистом или оказался одним из первых выразителей символистской двуплановости бытия? достоин ли он войти в канон русской классики в одном ряду с «учителями жизни» Достоевским и Толстым? Еще более сложной оказалась задача оценки чеховского творчества с позиций советской идеологии: актуально ли чеховское творчество в условиях строительства нового общества или оно имеет только историческую ценность как объективное свидетельство о неблагополучии прошлого? выразителем интересов каких классов и социальных групп был Чехов? был он пессимистом или оптимистом по отношению к перспективам революции и социального переустройства? достоин ли он войти в официально утвержденный советский канон русской литературы и должны ли у него учиться советские писатели? На все эти вопросы давались различные, часто прямо противоположные ответы. Промежуточное положение между двумя культурными парадигмами и системами ценностей делали чеховские тексты открытыми для самых разных вчитываний смыслов, каждое из таких вчитываний отражало идеологию своей эпохи, и метаморфозы восприятия Чехова представляют собой своего рода краткую историю смены ценностных установок критики и литературоведения по отношению к проблеме социальных функций литературы.

Надо оговориться, что при всем разнообразии подходов у «досоветской» и «советской» рецепции Чехова была одна несомненная общая черта: читающая публика ценила и любила писателя независимо от суждений критики и литературоведения. Изучив и систематизировав все доступные источники по формированию литературной репутации Чехова до 1917 года, Л. Е. Бушканец пришла к глобальному выводу: эта репутация создавалась в результате конфликта «между профессиональной литературной критикой, которая увидела многие важные стороны его поэтики и его мировоззрения, однако не приняла их как значимую для культуры ценность, — и интеллигентным читателем»,

причем «роль и влияние критики были не решающими»; главным фактором оказалось то, что «современники увидели в его творчестве свои настроения».¹ Действительно, как выразился В. В. Розанов, «в Чехове Россия полюбила себя»,² и произошло это не благодаря и не вопреки, а независимо от инвектив и/или похвал поздних народников и ранних марксистов. Не нужно проводить специального исследования, чтобы сделать аналогичный вывод по отношению к советской эпохе: разумеется, в сталинские годы и в более позднее время чеховское творчество оставалось для многих отдушиной отнюдь не вследствие чтения книг В. В. Ермилова и Г. П. Бердникова, хотя основные положения их концепций утвердились в официальном дискурсе и широко тиражировались в предисловиях к массовым изданиям, педагогической практике, юбилейных речах и статьях (которых только в год столетия Чехова вышло более двух тысяч.³ Школьники писали идейно выдержанные сочинения по «Вишневому саду» о разорении помещного дворянства и приходе новых социальных сил, но интеллигентный читатель по-прежнему читал Чехова оттого, что чувствовал «чеховское настроение» или, возможно, искал в глубоко драматическом чеховском мире идиллию «потерянной России». Тем не менее мнения и народников, и марксистов, и сталинистов о Чехове важны для истории рецепции как примеры «очиток» (misreadings) — тех неадекватных прочтений, которые углубляют наше представление о сложности сопротивляющихся им текстов. Наиболее интересным среди этих «очиток» представляется феномен, близкий к понятию «культурного ресайклинга»:⁴ воспроизведение в советском литературоведении некоторых положений

¹ См.: Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и русское общество 1880–1917 гг. Формирование литературной репутации. Дисс. ... доктора филол. наук. М., 2013.

² Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология. СПб., 2002. С. 870.

³ См.: Ошарова Т. В. Библиография литературы о А. П. Чехове. Вып. 1. Саратов, 1979.

⁴ Значительная часть работ, посвященных культурному ресайклингу, касается проблематики памяти и творческого потенциала повторов в литературе и искусстве (см.: Waste-Site stories: the Recycling of Memory. N. Y., 2002; Dika V. Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia. Cambridge, 2003; Repetition and Recycling in Literary and Cultural Dialogues. Częstochowa, 2008), причин возвращения моды на забытые было культурные явления и стили (Guffey E. Retro. The Culture of Revival. L., 2006) или творческой переработке наследия того или иного автора средствами театра и кинематографа (Marovitz Ch. Recycling Shakespeare. L., 1991). Однако не меньший интерес

дореволюционной критики Чехова, которые «всплывали» независимо от воли пишущего и даже вопреки прямым заявлениям о том, что «тогдашняя либеральная и либерально-народническая критика была не способна оценить его талант».⁵ При этом сходными оказывался не столько общественно-политический контекст, сколько решаемые задачи: вписать сложное, сопротивляющееся однозначному истолкованию переходное явление в достаточно простую социологическую схему. В данной статье мы попытаемся проследить основные направления движения рецепции чеховского творчества от прижизненной критики к официальным советским интерпретациям и показать некоторые наиболее важные сходства и различия между этими интерпретативными стратегиями.

Непонимание Чехова критикой конца XIX века давно стало классическим примером расхождения «внутреннего чувства» интерпретатора (в чеховском таланте не сомневался, кажется, никто) и доступных ему аналитических средств. Напомним основные моменты этих «очиток». Первоначально претензии народнической критики к Чехову (и вместе с ним ко всему новому литературному поколению конца 1880-х годов) наиболее четко сформулировал Н. К. Михайловский в газетной статье 1890 года.⁶ С точки зрения маститого публициста, молодой автор был виновен в трех грехах: во-первых, в скептицизме, неверии в общественные идеалы 1860-х годов и неспособности предложить вместо них какие бы то ни было другие;⁷ во-вторых, в «фотографизме», неразборчивости

представляют сходные явления в рамках метакритики: академические традиции преемственности, ученичества и научных школ приводят к тому, что господствующие интерпретации почти всегда опираются на суждения ближайших предшественников (или отталкиваются от них). Однако после политических и культурных революций преемственность обычно прерывается, старые концепции отправляют «на свалку истории», откуда они, тем не менее, могут быть извлечены при новой смене культурной ситуации и научной парадигмы.

⁵ Ермилов В. В. Чехов. М., 1946. С. 89.

⁶ Михайловский Н. К. Письма о разных разностях // Русские ведомости. 1890. № 104. 18 апр. Эта статья в дальнейшем перепечатывалась в сборниках сочинений Михайловского под названием «Об отцах и детях и о г-не Чехове».

⁷ Сам писатель был в целом согласен с этим положением, достаточно вспомнить данную им характеристику своего литературного поколения в письме к А. С. Суворину в 1892 году: «Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей...» (Чехов А. П.

и неумении отделять важное от неважного, что приводило к разрушению одной из основ реализма — «типичности»; и в-третьих, в равнодушии к изображаемому миру, отсутствии четкой авторской позиции, которая (по Чернышевскому) должна получать выражение в прямых оценках и адресованных читателям императивах.⁸ Ученики и последователи Михайловского — прежде всего М. А. Протопопов и П. П. Перцов — развивали и уточняли эти положения даже после поездки Чехова на Сахалин, когда слава писателя упрочилась и он стал желанным автором «Русской мысли» и других либеральных изданий.⁹ Однако постепенно социологический смысл чеховского творчества начал переосмысляться. Тот же Михайловский первым выдвинул ставший впоследствии чрезвычайно популярным тезис о том, что не имеющий «общей идеи» Чехов выражает тоску людей безвременья по «общей идее». В соответствии с этим визитной карточкой писателя сделалась «Скучная история», к которой критики обращались намного чаще, чем к другим чеховским произведениям, а приписанные автору слова героя об отсутствии у него «общей идеи» стали самой расхожей цитатой в дореволюционной чеховиане. В 1900 году тот же Михайловский ввел в критическую практику еще одно понятие, которому была суждена долгая жизнь: в статье «Кое-что о г. Чехове» он указал на общий знаменатель пестрых рассказов писателя: изображение пошлости.¹⁰ Любопытно, что, обнаружив эту доминанту, критик словно по мановению волшебной палочки забыл о всех «изъянах», которые он находил у Чехова раньше. Разбирая в той же статье старый чеховский рассказ («Муж», 1886), Михайловский уже не видел в нем ни скептицизма, ни фотографизма, ни равнодушия: этические оценки, с его точки зрения, оказывались однозначны, случайные детали отсутствовали, все подробности работали на характеристики героев и развитие сюжета, мотивы поведения персонажей подробно разъяснялись, авторское отношение к происходящему не вызывало сомнений, и т. д. В

Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Т. 2 (П). С. 133; здесь и далее при ссылках на это издание литерой «С» и «П» отмечены тома сочинений и писем).

⁸ Ср. знаменитую инвективу: «Г-ну Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца...» (*Михайловский Н. К. Письма о разных разностях*); то же явление одновременно осмыслялось более благожелательно настроенными критиками (Р. А. Дистерло, Д. С. Мережковский) как чеховский «пантеизм».

⁹ См.: *Протопопов М. А. Жертва безвременья // Русская мысль. 1892. № 6. С. 95–122; Перцов П. П. Изъяны творчества // Русское богатство. 1893. № 1. С. 47–71.*

¹⁰ *Михайловский Н. К. Кое-что о г. Чехове // Русское богатство. 1900. № 4. С. 119–140.*

дальнейшем, после признания Чехова великим, уже не только Михайловский, но и вся критика забудет о тех «грехах» (а на самом деле новаторских чертах поэтики, отмеченных, но не оцененных первыми критиками), которые она вменяла начинающему автору; переосмыслены эти черты будут только через семьдесят лет в работах А. П. Чудакова, прямо опирающихся на раннюю чеховскую критику.¹¹

«Пошлость» оказалась чрезвычайно удобным инструментом анализа: под это понятие можно было подводить и смысл «ненужных» деталей, и характерные для чеховской прозы и драматургии долгие разговоры «ни о чем», и стремление изображать «среднего» человека в условиях повседневности, и множество других повторяющихся тем и мотивов. И неслучайно именно эту доминанту перехватил у Михайловского Горький в написанных после смерти Чехова мемуарах, которые сразу после публикации стали знаменитыми, а при советской власти — каноническими.¹² Не было советского человека, который хоть раз не слышал бы этих слов: «Его врагом была пошлость; он всю жизнь боролся с ней, ее он осмеивал и ее изображал бесстрастным, острым пером, умея найти плесень пошлости даже там, где с первого взгляда, казалось, все устроено очень хорошо, удобно, даже — с блеском...».¹³ Доминанте «разоблачения пошлости» подчинено в горьковском тексте все: портреты неизменно пошлых посетителей больного Чехова, его насмешливый юмор, его понимание трагизма «мелочей жизни», его человечность, его протест против рабства и «тусклого хаоса мещанской обыденности». Чеховский образ здесь несомненно идеализирован, причем техника этой идеализации у Горького на протяжении многих лет мало менялась. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить горьковские воспоминания о Чехове, написанные в 1904 году и дополненные в конце 1923 года, и очерк о Ленине, созданный после смерти вождя в начале 1924 года. Очень похоже, что основные черты «милого Ильича» списаны с Чехова. В обоих очерках действуют господа с бородками, с вечно насмешливо прищуренными глазами, постоянно

¹¹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 174–181; Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 172–177.

¹² Горький и сам написал воспоминания, и подвиг к созданию монументов новому классику своих товарищей-«знаньевцев». В результате в начале 1905 года вышло два сборника памяти Чехова («III сборник т-ва „Знание“ за 1904 год» и «Нижегородский сборник»); в первом из них были напечатаны мемуары Бунина и Куприна, во втором — самого Горького.

¹³ Горький М. А. П. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 448.

проявляющие заботу о больных товарищах (Ленин шупает простыни рабочих — «не сырые ли?»), Чехов без конца говорит о положении учителей и устраивает их на лечение в Ялту). Оба ненавидят современное общественное устройство, но при этом проявляют сострадание к отдельным людям, оба знают все мерзости жизни, но остаются мечтателями, верящими в светлое будущее, оба выше всего на свете ценят труд и трудового человека, оба отличаются необыкновенной простотой в общении и неиссякаемым интересом к обычным людям¹⁴.

«Пошлость» была не единственной доминантой, к которой критики сводили смысл чеховских рассказов и пьес; в 1900–1910-е годы один за другим предлагались новые «общие знаменатели»: безволие среднего интеллигента, бессознательность зла, гибель мечты, скромность и отсутствие пафоса, «футлярность» и т. д. Некоторые из них впоследствии повторялись советским литературоведением (больше всего повезло «футлярности»), другие оказывались не к месту, но «пошлость» доминировала всегда.

Помимо «литературной» рецепции, была, конечно, и театральная. Для интеллигенции начала века Чехов был неотделим от мхатовских спектаклей с их расчетом на узнавание зрителями обстоятельств собственной жизни, натуралистической детализацией, «настроением» и «реалистической» символикой. К числу явлений, сопровождавших славу Чехова и МХТ, относился и поток пародий и фельетонов, по преимуществу обыгрывавших т. н. «чеховщину» — пессимистические темы и настроения, бессилие героев, и т. д. Впрочем, после смерти писателя самой заметной стороной рецепции стало формирование чеховского мифа, которое происходило не столько под влиянием критики или театральных постановок, сколько под воздействием тех факторов, которые открывали широкой публике Чехова-человека: огромного потока мемуаров,¹⁵ выхода подготовленного М. П. Чеховой издания шеститомника чеховских писем, появления целого ряда художественных произведений, где Чехов выступал в качестве прототипа, и др.

¹⁴ Есть в двух очерках и почти дословные совпадения, ср.: «Смеясь, он (Чехов. — А. С.) именно наслаждался смехом, ликовал; я не знаю, кто бы мог еще смеяться так — скажу — „духовно“»; «Никогда я не встречал человека, который умел бы так заразительно смеяться, как смеялся Владимир Ильич» (*Горький М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1955. Т. 5. С. 433; Т. 17. С. 18).

¹⁵ По подсчетам Л. Е. Бушканец, о Чехове написано около 500 мемуарных текстов, принадлежащих примерно 300 авторам (*Бушканец Л. Е.* «Он между нами жил...»: А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань, 2012. С. 150).

К десятилетию со дня смерти писателя его массовый «житийный» образ полностью сформировался. Он включал в себя в качестве обязательных элементов портрет кисти Осипа Бразы, цитаты о «выдавливании раба» и о том, что «в человеке все должно быть прекрасно», рассказ о поездке врача-общественника на Сахалин, краткое изложение врачебной, земской и благотворительной деятельности писателя в Мелихово и Ялте, перечисление личных качеств, среди которых первое место занимала «милая скромность, чуткая деликатность» (Горький) и указание на веру Чехова в прогресс вплоть до «приветствия» революции на краю гроба. Однако была и другая тенденция. Если сам Чехов оставался любимцем и иконой русской интеллигенции, то его творчество периодически объявлялось «устаревшим», причем поток подобных заявлений совпадал с периодом революционной активности и надежд на перемены. В период революции 1905–1907 годов одна за другой стали появляться статьи, хоронившие чеховских «лишних людей», «слякотные и дряблые души» и признававшие за рассказами и пьесами писателя исключительно историческое значение.¹⁶ По окончании революции ощущение «актуальности» Чехова вернулось, поскольку стало ясно, что «обывательское начало русской жизни, апатия и стремление жить иллюзиями и пр. — это не порождение политических и социальных обстоятельств 1880-х годов».¹⁷

Сходные по большому счету рецептивные закономерности можно проследить и в советский период.

«Советский Чехов» был создан далеко не сразу. Исследования истории этой апроприации до последнего времени сводились к отдельным работам, которые были либо написаны в советский период и несли на себе отпечаток идеологии своего времени,¹⁸ либо обращались к избранным, актуальным до сего дня чеховедческим работам и не

¹⁶ *Куприн А. И.* Памяти А. П. Чехова // *Наша жизнь*. 1905. 2 июля; *Воровский В. В.* Лишние люди // *Правда*. 1905. № 7. С. 113–144; *Арицыбашев М. П.* О смерти Чехова // *Литературный календарь-альманах*. СПб., 1908. С. 79–82.

¹⁷ *Бушканец Л. Е.* «Он между нами жил...»: А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. С. 734.

¹⁸ См.: *Семанова М. Л.* Чехов и советская литература (1917–1935). М.; Л., 1966; *Полоцкая Э. А.* Чехов (личность, творчество) // *Время и судьбы русских писателей*. М., 1981. С. 282–343; *Семанова М. Л.* А. П. Чехов в отзывах советских писателей и в их жизни // *Русская литература*. 1985. № 3. С. 85–103.

стремились выявить особенности именно официальной рецепции.¹⁹ Однако в самое последнее время была подготовлена к печати большая монография,²⁰ автор которой стремится именно к полноте — к наибольшему охвату всех концепций и критических суждений о Чехове, высказанных в указанный период. В. С. Зайцев доказывает, что Чехов отнюдь не сразу был причислен к «пантеону» классиков русской литературы и включен в канон великих писателей, издававшихся массовыми тиражами и изучавшихся в школах и вузах. Канонизации предшествовала длительная борьба мнений и ряд неудачных попыток решить сложную, почти невыполнимую задачу: превратить скорбного «певца безвременья» в «буревестника революции». Как показывает исследователь, в 1920-е годы постепенно оформлялась идея актуальности чеховского творчества для строящего социализм общества, и Чехова воспринимали — вполне в духе Горького — по преимуществу как союзника в борьбе с пережитками дореволюционного мещанства и пошлости. Наряду с этим в 1920-е годы еще достаточно сильны были характерные для авангардистов античеховские настроения, звучала резкая критика со стороны представителей вульгарно-социологического метода. В 1930-е годы благодаря работам А. Б. Дермана, Ю. В. Соболева и А. И. Роскина, а также изданию первого советского собрания сочинений статус Чехова как классика значительно укрепился; на идеологическом уровне его начали воспринимать как союзника, а не только как мастера формы и свидетеля общего неблагополучия дореволюционной эпохи. Большую роль сыграла газетно-журнальная (часто юбилейная) чеховиана, которая, как убедительно показал Зайцев, сводилась к набору готовых тематических блоков-штампов, пригодных для характеристики почти любого кандидата на включение в советский канон истории литературы. Наконец, заключительным этапом «огосударствления» и «канонизации» Чехова стали послевоенные юбилейные материалы и труды В. В. Ермилова.

К этому можно добавить, что мхатовские спектакли после революции многим казались несозвучными времени, несмотря на все усилия исполнителей роли Пети Трофимова «зажечь» зал речами о светлом будущем. В 1920 году «Вишневый сад» был снят с репертуара МХТ и возобновлен только в 1927 году. Заметим, что этот спектакль, тем не менее, показывался во время триумфальных зарубежных гастролей театра в 1922–

¹⁹ Сухих И. Н. Сказавшие «О!» Потомки читают Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960). Антология. Т. 2. СПб., 2010. С. 7–44.

²⁰ См.: Зайцев В. С. Товарищ Чехов. Очерки по истории советского чеховедения 1920–1950-х годов. М., 2022.

1924 годах, которые укрепили всемирную славу Чехова-драматурга и сделали его частью мирового литературного канона. Но в самой постреволюционной России в первое постреволюционное десятилетие отношение новой театральной публики к «мхатовскому» Чехову было прохладным, что ярче всех выразил Маяковский в «Мистерии-буфф» (1921): «Смотришь и видишь — / гнут на диване / тети Мани / и дяди Вани. / А нас не интересуют / ни дяди, ни тети, — / дядь и тетя и дома найдете». При этом нельзя сказать, что мнение и вкусы авангардистов полностью доминировали: они никогда не совпадали со вкусами партийного руководства, причем не только Луначарского, но и Ленина, высоко ценившего и МХТ, и в особенности «Дядю Ваню».²¹ Но все же в довоенные годы ставились преимущественно «жизнерадостные» и социально-заостренные водевили — от «Свадьбы» Е. Б. Вахтангова (1920) до «33 обмороков» Вс. Э. Мейерхольда (1935). Не только в литературоведении, но и в театре постепенно намечалось стремление к созданию нового образа Чехова, чуждого «чеховщине» и по-горьковски верующего в нового человека и новую жизнь. Последняя идея нашла выражение и в знаменитом мхатовском спектакле Вл. И. Немировича-Данченко «Три сестры» (1940), где в финале опускалась цинично-скептическая реплика Чебутыкина: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Все равно!», и пьеса заканчивалась взволнованным монологом Ольги о том, как «хочется жить», потому что скоро «счастье и мир настанут на земле».

Сложность создания «оптимистической» трактовки Чехова была очевидна всем: в нее не укладывалась значительная часть раннего и все позднее творчество писателя. Таким образом, у советского литературоведения сам собой возник социальный заказ на решение непростой задачи: надо было вписать творчество «пессимистического» и к тому же ускользающего от прямолинейных трактовок автора в уже утвердившиеся догмы истории русской литературы и общественной мысли, сделать классика полноправным предшественником советской литературы. Полная невозможность не только превратить Чехова в сознательного борца за освобождение рабочего класса, бунтаря и социалиста, но и найти ему какое-то место в истории освободительного движения и представляла собой ту «квадратуру круга», которую должна была преодолеть марксистско-ленинская риторика.

²¹ Дурьлин С. Н. Художественный театр и советская сцена // Театр. 1948. № 10. С. 11–12.

Эта задача была успешно выполнена только во второй половине 1940-х годов, и выполнил ее человек, которого при жизни именовали «Белинским соцреализма»²².

В обширном паноптикуме советской критики едва ли можно найти более одиозную фигуру, чем В. В. Ермилов (1904–1965). Уже в шестнадцать лет недоучившийся гимназист редактировал вместе с Л. Л. Авербахом орган МК комсомола — газету «Юношеская правда». В середине 1920-х гг. Ермилов — молодой член партии, ретивый рапповец, автор сборника статей «Против мещанства и упадничества» — борется то с «литературой факта», то с «толстовщиной», то с «кумачовой халтурой», то с «буржуазным идеализмом попугачиков». Секретарь РАППа был глубоко убежден, что пролетарская литература не должна плестись в хвосте литературных процессов, а обязана активно руководить ими, воздействовать на них, и не стеснялся в средствах. Воздействовал он настолько успешно, что единственным из «руководителей» Маяковского был упомянут в предсмертной записке поэта: «Ермилову скажите, что жаль — снял лозунг, надо бы доругаться».²³ Однако ни травля «лучшего и талантливейшего», ни близкая дружба с расстрелянными

²² Разумеется, чеховедение советского времени не сводится к работам сталинистов-ортодоксов. В том же г. вышли две важнейших для позднейшего осмысления Чехова работы Г. А. Бялого (*Бялый Г. А. К вопросу о русском реализме конца XIX века // Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Серия филологических наук. Л., 1946. С. 294–317*) и А. П. Скафтымова (*Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова // Уч. зап. Саратовского пед. ин-та. 1946. Вып. VIII. С. 3–38*). Однако, во-первых, нас интересует в данном случае именно «официальный» облик классика, а во-вторых, эти работы, печатавшиеся в малотиражных изданиях (и тем более недоступные советскому читателю работы эмигрантов — П. М. Бицилли, М. Курдюмова, К. В. Мочульского и др.), не могли в то время получить широкого распространения.

²³ *Маяковский В. В. Предсмертное письмо // Новое о Маяковском. (Лит. наследство. Т. 65). М., 1958. С. 199.* Речь шла о лозунге, который Маяковский написал для постановки «Бани» в театре им. Мейерхольда: «Сразу / не выпарить / бюрократов рой. / Не хватит ни бань / и ни мыла вам. / А еще / бюрократам / помогает перо / критиков — / вроде Ермилова» (*Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 11. С. 350*). Разумеется, в сталинские годы отношение Ермилова к Маяковскому изменилось. Приведем, например, сравнение поэта с Чеховым из интересующей нас книги о Чехове 1946 года: «Так прямо смотреть в глаза будущему, видеть его пристальный взгляд на самом себе, слышать его дыхание рядом с собой умел лучший, талантливейший поэт советской эпохи — Владимир Маяковский» (*Ермилов В. В. Чехов. С. 310*).

«врагами народа» Авербахом, Киршоном и Селивановским не помешали его карьере. В 1932 году, после закрытия РАППа, он быстро перековался, раскритиковав недавних товарищей, не погиб и в годы Большого Террора. Всю эпоху сталинизма Ермилов находился на вершинах литературной власти: был секретарем СП СССР, главным редактором журналов «Молодая гвардия» (1926–1928) и «Красная новь» (1932–1938), «Литературной газеты» (1946–1950), после войны стал доктором наук, профессором, баллотировался в Академию наук. Продолжая выступать как критик, Ермилов считался также теоретиком, создателем «боевой теории литературы», игравшей важнейшую роль в партийном руководстве литпроцессом 1948–1952 годов.²⁴ Свой самый печально известный поступок Ермилов совершил в январе 1947 года, инициировав новую волну травли тяжелобольного Андрея Платонова.²⁵ То, что человек, имевший устойчивую репутацию демагога и погромщика, много занимался Чеховым, представляет неразрешимую психологическую загадку. Остается только гадать, что в действительности думал и чувствовал Ермилов, когда в 1946 году писал: «И чем яснее возникал в его мыслях и чувствах образ величия родной страны, тем больше было думать о том, что она отдана во власть палачей, тупиц, Пришибеевых, тем сильнее хотелось сказать, что *больше так жить нельзя!*»²⁶ Как бы то ни было, в 1950 году видный литературовед стал лауреатом Сталинской премии второй степени за две книги: «Чехов» (серия «ЖЗЛ», 1946) и «Драматургия Чехова» (1948); обе работы неоднократно переиздавались большими тиражами (в каждое издание автор вносил поправки, постепенно смягчая концепцию и убирая сталинские цитаты) и во многом определяли все последующие официальные суждения о классике.

Здесь нужно сделать важное замечание. Ермиловские книги не состояли из одних только штампов и не были лишены таланта. Приведем только два высказывания на этот счет. Первое принадлежит редко говорившему о ком-то доброе слово Бунину: «В книге

²⁴ История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011. С. 405–406.

²⁵ См. перепечатку доноса Ермилова Жданову (1939) и статьи «Клеветнический рассказ А. Платонова» (1947) в издании (Андрей Платонов. Воспоминания современников: Материалы к биографии / Сост. Н. В. Корниенко, Е. Д. Шубина. М., 1994. С. 428–429, 467–473). Незадолго до смерти, в своем последнем интервью «Литературной газете» Ермилов покаялся, заявив, что «сожалеет о том, что не понимал Платонова и ошибочно выступал против него» (Там же. С. 72).

²⁶ Ермилов В. В. Чехов. С. 228.

Ермилова попадаются места не плохие. Даже удивительно, что он написал о высказываниях Чехова».²⁷ Впрочем, более развернутое суждение Бунина (в передаче М. Алданова) звучит так: «Я только что прочел книгу В. Ермилова <...> Очень способный и ловкий (опускаю одно слово. — М. А.) — так обработал Ч., столько сделал выписок из его произведений и писем, что Ч. оказался совершеннейший большевик и даже “буревестник”, не хуже Горького, только другого склада...».²⁸ Выказалась о книге и М. П. Чехова в частном письме 1952 года: «Книга Ермилова является бесспорно одним из лучших современных литературно-исследовательских трудов о Чехове».²⁹ По свидетельству А. Г. Головачевой, изучавшей пометки Марии Павловны на полях книги Ермилова, сестре писателя определенно нравилось, что вдруг оказалось возможным представить Чехова как буревестника революции, хотя при этом не нравились уничижительные характеристики отца как деспота.

Редкое сочетание литературного и риторического дара с готовностью всегда следовать за линией партии сделали эту книгу необыкновенно влиятельной: столь влиятельной, что многие ее положения продолжают бессознательно воспроизводиться до сих пор. «Ермиловский вариант» — это самый простой способ рассказать о Чехове на школьном уроке или в вузовской лекции, и тысячи преподавателей делают это до сих пор, может быть сами не ведая, что творят.

Главная смысловая оппозиция, на которой строилась ермиловская интерпретация чеховской биографии и творчества — это ‘интуитивное стремление к свободе’ vs. ‘подавляющая, исполненная насилия и препятствующая развитию социальная действительность’; последняя всерьез уравнивалась со сторожем Никитой из «Палаты №

²⁷ Бунин И. А. О Чехове. Нью-Йорк, 1955. С. 377.

²⁸ Там же. С. 17.

²⁹ Хозяйка чеховского дома: Воспоминания. Письма / Сост. С. Г. Брагин. Симферополь, 1969. С. 178–179. В том же издании приводится краткая переписка М. П. Чеховой с Ермиловым, где последний объясняет истоки своего интереса к Чехову: в доме его отца царил культ Чехова, висели портреты писателя, и будущий критик с юных лет мечтал «написать такую книгу о Чехове, в которой было бы объяснено, чем Чехов дорог нам, советским людям» (Там же. С. 180). Из того же письма следует, что Ермилов, учившийся в Москве в 6-м Миусском городском начальном училище, хорошо знал преподававших там до лета 1918 года брата писателя Ивана Павловича и его жену Софью Владимировну.

б»,³⁰ т. е. изображалась как чистое, беспримесное насилие. Разумеется, конечным «выводом из чеховских произведений» при таком подходе оказывалась «мысль о необходимости коренного изменения самой действительности, порождавшей и „воспитывавшей“ столько плохого, мешавшей проявлению лучших свойств народа».³¹ Этот «вывод» сам автор увязывал с упоминавшимися выше воспоминаниями Горького о Чехове — и неслучайно. Чехов и Горький у Ермилова предстают близнецами-братьями: оба, родившись в мещанских семьях и с детства испытав тяжесть невежества и домашнего насилия, инстинктивно тянулись к свободе. Чехов, по Ермилову, боролся с мещанством уже с детских лет, пародируя авторитарный стиль семейных деспотов — отца и деда. Юмор Антоши Чехонте — это форма защиты от мрачного мира, религиозного воспитания, насилия, рабства, лжи, пошлости и ханжества. Осмеивая и отвергая «мещанские» антиценности одну за другой, Чехов постепенно становится свободным. Сама по себе эта мысль не лишена оснований (хотя и сильно гиперболизирована), но проблема в том, что для Ермилова это не столько приметы биографии отдельного человека, сколько внешнее проявление глубинных социальных процессов. Своеобразный ермиловский риторический дар проявлялся в способности постоянно связывать индивидуальное и общее, в данном случае — жизнь частного, всегда стремившегося к независимости человека и общественно-политические процессы, устремленные, согласно догмам марксизма-ленинизма, к неизбежной социалистической революции. Так, например, описывается разорение семьи Чеховых в 1876 году; приведем цитату, отмечая в ломаных скобках подспудный смысл: «Сбывалась мечта о свободе от деспотической воли отца <самодержавия>, от опостылевшей и, наконец, обанкротившейся лавочки <капитализма>, от всего душного уклада жизни семьи <прежних общественных отношений>. Правда, свобода пришла в неожиданном виде, смешалась с горем, бедой, с обидами, унижениями, нищетой <послереволюционной разрухой>. Но все-таки это была свобода!». ³² Так решалась «квадратура круга»: скорбный певец безвременья на глазах изумленного читателя превращался в буревестника революции.

Однако у советского литературоведения имелась и другая риторическая задача (отчасти совпадавшая и с задачей дореволюционной критики): вписать Чехова в гуманистическую традицию русской литературы, поставить в один ряд с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Тургеневым, Толстым. Ермилов сразу находит опосредующее

³⁰ Ермилов В. В. Чехов. С. 29.

³¹ Там же. С. 257.

³² Там же. С. 40.

звено — тему «маленького человека» — и вопреки очевидности³³ утверждает, что Чехов не только отстаивает его достоинство, начиная с самых ранних рассказов, но и видит в нем «трудового человека», к которому питает «страстную любовь». ³⁴ Последнее должен подтвердить анализ рассказа «Враги», где любимый Чеховым труженик (Кириллов) противопоставляется бездельнику-барину (Абогину) — однако не напрямую, как это сделали бы вульгарные социологи 1920-х, а через авторские описания обстановки: горе доктора выглядит по-человечески красиво, это то, что могла бы передать «только музыка», горе Абогина отталкивающе пошло, и в результате получается «рассказ о том, как человеческое горе было оскорблено пошлостью». ³⁵ Классовая ненависть, которую испытывает «рабочий» Кириллов к «барину» Абогину, приписывается самому Чехову, а примиряющий финал рассказа дезавуируется как временное заблуждение автора. ³⁶

Итак, гуманизм и сочувствие к «маленькому человеку», «безграничная, беспредельная любовь к трудовому русскому человеку», ненависть к «мещанству» и «пошлости» — сильные стороны творчества Чехова. Однако была и слабая сторона: Чехов, отрицая действительность, не знал, куда вести своего читателя. Именно здесь в советском дискурсе всплывает один из топосов народнической критики о не знающем

³³ Вспомним, что Чехов вполне осознанно противостоял сентиментально-мелодраматической традиции изображения «маленького человека» в русской литературе; ср. его письмо брату Александру от 4 января 1886 года: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? <...> Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающих жить их п<ревосходительст>вам» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1 (П). С. 178). К моменту написания этого письма (1886) Чеховым было создано уже более 50 рассказов о чиновниках, где негативно изображается, как правило, не «значительное лицо», а именно «маленький человек», причем второй часто не дает жить первому только потому, что сверх меры усердствует в своем раболепии.

³⁴ *Ермилов В. В.* Чехов. С. 117. Гимн «трудоуому человеку» восходит к воспоминаниям Горького о Чехове: «Я не видел человека, который чувствовал бы значение труда как основания культуры так глубоко и всесторонне, как А. П.» (*Горький М.* А. П. Чехов. С. 451).

³⁵ *Ермилов В. В.* Чехов. С. 123.

³⁶ Там же. С. 127.

пути и тоскующем по «общей идее» писателе, однако совсем в другой аранжировке.³⁷ По Ермилову, Чехов не мог не презирать крохоборческие «идеалы» народников и либералов, но не имел представления о марксизме и потому оставался аполитичным «из чувства бесплодности всей известной ему „политики“». ³⁸ Такая позиция предполагает, что все идеи героев примерно равны для автора, и это можно истолковать в горьковском духе как «взгляд сверху» на скуку, нелепости и хаос жизни.³⁹ Однако анализируя конкретные чеховские тексты, содержащие общественно значимые споры, Ермилов (как и все его дореволюционные предшественники) неизменно находит правых и виноватых: антигерои обнаруживаются во «Врагах» (Абогин), в «Соседях» (Власич), в «Доме с мезонином» (Лида) и в «Моей жизни» (доктор Благово).⁴⁰ Каждый раз Ермилов в маске Чехова кого-то разоблачает: народнических «сусликов» и «сектантов», «надежды на кустарные артели и сыроварни», «мелкотравчатость земского либерализма» и т. п. В результате хлесткие «рапповские» формулировки бьют по тем самым народникам и либералам, которые стояли у истоков интерпретации Чехова, подхваченной советским литературоведением.

Следует Ермилов и другой давней критической традиции — искать близкого автору положительного героя там, где его нет. Однако если дореволюционные истолкователи довольно часто признавались в своей бессилии решить эту задачу (отсюда тезис о «безгеройном» мире Чехова, о его «всепрощающей жалости» и сочувствии слабым людям и т. д.), то советский интерпретатор легко находит идеал в том самом якобы возвеличенном Чеховым «трудовом человеке». Сделать это невозможно без одного интерпретативного приема, к которому постоянно прибегали и предшественники Ермилова из числа презираемых им народников и либералов: приписывания автору оценочной

³⁷ Впрочем, тезисы Михайловского и его последователей о Чехове — выразителе отсутствия «общей идеи» в раздробленном на частички обществе конца XIX века Ермилов повторяет почти дословно (Там же. С. 216).

³⁸ Там же. С. 187.

³⁹ Ср.: «Его упрекали в отсутствии мирозерцания. Нелепый упрек! <...> У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание — он овладел своим представлением о жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения» (*Горький М.* Литературные заметки. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в. С. 329–330).

⁴⁰ Столь же резко проводится деление на друзей и врагов в окружении Чехова: глава об А. С. Суворине называется «Ласковый враг».

позиции и слов кого-нибудь из героев. Так, например, чтобы Дымов из «Попрыгуньи» превратился в «великого человека», исследователю надо солидаризироваться с точкой зрения героини: «Она проглядела, „пропрыгала“ главное, не поняла ни красоты, ни силы Дымова, не сумела увидеть *необыкновенное в обыкновенном*»⁴¹ и выдать слова о Дымове его товарища, доктора Коростелева, за чеховские.

Напомним в связи с этим слова самого Чехова, адресованные тем, кто отождествлял даже самые «симпатичные» мысли героя с авторскими: «Для меня, как автора, все эти мнения по своей сущности не имеют никакой цены. Дело не в сущности их; она переменчива и не нова. Вся суть в природе этих мнений, в их зависимости от внешних влияний и проч. Их нужно рассматривать как вещи, как симптомы, совершенно объективно, не стараясь ни соглашаться с ними, ни оспаривать их».⁴² Однако такой подход для социологической критики — как дореволюционной, так и советской — абсолютно неприемлем. Приведенной цитаты нельзя найти ни у Ермилова, ни у других советских авторов. Чехов у них всегда говорит «устаами» кого-то из своих героев, и чем радикальнее этот герой в отрицании «исполненной насилия» действительности, тем ближе он автору. Это приводит Ермилова и других к парадоксальному отождествлению Чехова со вспыльчивым, горячим и недалеким ветеринарным врачом Иваном Ивановичем Чимшой-Гималайским из «маленькой трилогии»: именно этот персонаж произносит единственную во всем корпусе чеховских текстов революционную фразу: «...нет, больше жить так невозможно!» и призывает «перескочить через ров».⁴³ Дойдя до этого кульминационного пункта концепции, остается согласиться с Буниным: Чехов у Ермилова здесь «совершеннейший большевик и даже „буревестник“, не хуже Горького».

Ермилов в конце 1940-х годов баллотировался в члены-корреспонденты АН СССР, однако избран не был. Зато это научное звание получил («по должности» директора ИМЛИ) другой чеховед-погромщик — Г. П. Бердников (1915–1996). После публикации документального исследования П. А. Дружинина «Филология и идеология» эта полузабытая фигура снова привлекла к себе внимание: Бердников был назначенцем, который сначала в качестве парторга, а потом декана филологического факультета ЛГУ занимался проработкой «безродных космополитов» — Б. М. Эйхенбаума,

⁴¹ Ермилов В. В. Чехов. С. 251.

⁴² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3 (П). С. 266.

⁴³ «„Больше так жить невозможно!“ — вот настроение Чехова второй половины девяностых годов, выраженное в словах ветеринарного врача Иван Ивановича» (Ермилов В. В. Чехов. С. 276).

В. М. Жирмунского, М. К. Азадовского и др., в т. ч. своего научного руководителя Г. А. Гуковского и оппонента на защите кандидатской диссертации Г. А. Бялого. Подробная и подкрепленная документами характеристика «холодного карьериста» Бердникова в книге Дружинина не нуждается в дополнениях.⁴⁴ Скажем только несколько слов о Бердникове-чеховеде.⁴⁵ Бердников не обладал ни публицистическими, ни художественными, ни риторическими талантами Ермилова. Главная интенция его книг — поместить Чехова в контекст всего того, что уже принято и разрешено в советской версии истории русского реализма: Чехов здесь неизменно следует по пятам канонизированных этой историей писателей (Салтыкова, Г. Успенского, Короленко, Гаршина) и полемизирует с Толстым, Михайловским или легальными марксистами именно по тем вопросам, по которым с ними полемизировал Ленин. Новым и специфичным оказывается только то, что у Бердникова расширяется круг чеховских «врагов»: это уже не только «сытые каплуны», мещане и обыватели, но и «представители» различных вредных идеологий. Так обстоит дело, напр., с фон Кореном из чеховской «Дуэли», идеи которого Бердников напрямую связывает с социал-дарвинизмом, а это течение мысли, в свою очередь и за счет риторической подмены, — с реалиями текущей действительности: «...для Чехова эти теории, отражающие характерные черты эпохи, имели весьма реальный жизненный смысл. Практика, которую Чехов недавно наблюдал на „каторжном острове“ с полным основанием могла быть расценена им как прямое воплощение в жизни фонкореновской идеи о необходимости физического подавления людей, по его мнению вредных и неполноценных».⁴⁶ Столь же резко, как и враги, акцентируются рупоры чеховского голоса: в предвестники революции попадают не только Петя Трофимов и Надя Шумина из «Невесты», но даже некоторые герои «Трех сестер» — тоскующие по «очистительной буре» и светлому будущему Тузенбах, Вершинин и сестры Прозоровы.⁴⁷ Бердниковские интерпретации более чем традиционны, они исходят из представлений о когерентных, завершенных, цельных, неизбыточных текстах с четко выраженным ценностным центром (который, собственно, и эксплицировался советскими концепциями). Другими словами, они прямо противоположны своему объекту —

⁴⁴ Дружинин П. А. Идеология и филология: В 2 т. Т. 2. М., 2016. С. 162–168.

⁴⁵ Бердников интересуется нас в данном случае как официально признанный чеховед, о чем свидетельствует то, что он, как и Ермилов, получил за свою главную книгу о Чехове Государственную премию (1985).

⁴⁶ Бердников Г. П. А. П. Чехов: идейные и творческие искания. М., 1986. С. 269.

⁴⁷ Там же. С. 419.

нарушающим именно эти законы чеховским текстам с их открытыми финалами, «лишними» деталями, отсутствием причинно-следственных зависимостей на всех уровнях и апофатической ценностной установкой: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем».⁴⁸ Не случайно именно Бердников обрушился с самой жесткой критикой на книгу Чудакова «Поэтика Чехова» (1971), где впервые было прямо указано на все эти «модернистские» отклонения Чехова от традиции, обвинив своего подчиненного по ИМЛИ прежде всего в «согласии с враждебной Чехову критикой», в том, что его книга «перенасыщена ссылками на Буренина, Говоруху-Отрока, Дистерло, Мережковского».⁴⁹

Как мы видим, круг замыкается: некогда заимствованные и переработанные «способным и ловким» сталинистом положения прижизненной чеховской критики у типичного среднего (хотя и занимающего важное кресло) литературоведа застойного времени превращаются в догмы, с помощью которых побивается новатор, который, в свою очередь, черпает идеи все из того же источника — прижизненной чеховской критики.⁵⁰ Эта странная логика «ресайклинга» убеждает в том, что история «советского Чехова» может быть интересна не только главным парадоксом, состоящим в том, что тончайшим, неуловимым, ускользающим от любых прямолинейных оценок и исследовательских методов писателем занимались вооруженные допотопными инструментами погромщики, но и тем, что именно их работы показывают закономерности переработки хорошо забытых и казалось бы навсегда отброшенных старых идей.

⁴⁸ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3 (П). С. 186.

⁴⁹ Бердников Г. П. О поэтике Чехова и принципах ее исследования // Бердников Г. П. Над страницами русской классики. М., 1975. С. 375. По устным воспоминаниям самого А. П. Чудакова и его коллег, впоследствии Бердников, пользуясь положением директора ИМЛИ, делал все от него зависящее, чтобы испортить жизнь молодому ученому: от запрета на зарубежные поездки до лишения премии.

⁵⁰ История на этом не заканчивается. Чеховеды уже пятьдесят лет спорят с концепцией А. П. Чудакова, без конца доказывая, что те элементы текстов, которые ученый считал «случайностными», на самом деле функциональны. Таким образом они повторяют ту стадию «эволюции Михайловского», к которой он пришел после обнаружения тематической доминанты (см. выше о рассказе «Муж»).

«О, искавший Флобер, ты предчувствовал нас» (Русские переводы романа «Саламбо» как индикатор смены культурных эпох)

И. С. Тургенев писал издателю о своем переводе «Легенды о Св. Юлиане Милостивом» Гюстава Флобера, опубликованном в 1877 г. в журнале М. М. Стасюлевича «Вестник Европы»: «Изо всей моей литературной карьеры я ни на что не гляжу с большей гордостью – как на этот перевод. Это был *tour de force* заставить русский язык схватиться с французским – и не остаться побежденным»¹. Такая, казалось бы, необъяснимо высокая оценка *перевода* великим *писателем* (здесь и далее курсив наш. – В. Б., Т. М.) заставляет нас по-новому взглянуть на место перевода в литературном творчестве русских писателей, равно как и на роль художественного перевода в русской литературе. Знаменательно, что столь же высокое понимание места художественного перевода в культуре мы находим у Бориса Зайцева, который, работая спустя десятилетия над русской версией «Искушения Св. Антония», признавался: «Мучаясь над Флобером, я был убежден, что малейший промах имеет всероссийское значение».²

Несомненно, Флобер относится к тем писателям, которые оказали существенное влияние на становление и развитие литературного процесса в России. При этом особый интерес имеет то обстоятельство, что, будучи ярчайшим представителем французской литературы эпохи реализма, он сыграл знаковую роль в России в переходную эпоху, в постепенном «прорастании» модернистских тенденций.

Не случайно пристальное внимание на его творчество обратил М. М. Бахтин, который так определил роль французского писателя в мировой литературе, отметив исключительную «важность Флобера для понимания судеб реализма, его трансформации

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. М.; Л., 1966. Письма. Т. XII. С. 131. О переводах Тургеневым произведений Флобера см.: Клеман М. К. И. С. Тургенев – переводчик Флобера // Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. Т.5. М.; Л., 1934. С. 133–149; Заборов П. Р. И. С. Тургенев – переводчик «Иродиады» Г. Флобера // Заборов П. Р. Россия и Франция. Литературные и культурные связи. СПб.: Петрополис. 2011. С. 318–325; Приходько И. «Легенда» Флобера в русских переводах // Флобер Г. Легенда о Святом Юлиане Милостивом. М.: Прогресс-Плеяда. 2007. С. 131–176.

² Зайцев Б. Флобер в Москве // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.): Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М.: Русская книга, 1999. С. 64.

и разложения»: «Писатель только тогда велик, когда *сумеет вырваться из маленьких перспектив своего времени*, сумеет за деревьями увидеть лес, за паутиной недавних и случайных тропинок времени сумеет прощупать какую-нибудь большую, за грань истории уходящую магистраль мировой и человеческой жизни, основные трассы мировой жизни. Флобер почти это сделал, поэтому он почти гениален».³

Нас интересует не столько вопрос – остался ли «побежденным» русский язык в переводах романа Флобера «Саламбо» (что должно стать предметом отдельного исследования) и если остался, то не было ли некой «победы» в самом интересе и обращении к данному роману, поскольку в подобном выборе уже присутствует некий «сдвиг» – предчувствие новой эпохи в литературе.

Флобер писал о «Саламбо» Эдмону и Жюлю де Гонкурам 3 июля 1860 г.: «*Реальность* в подобном сюжете – вещь почти неосуществимая. Остается одно – писать по-этически, но тогда рискуешь скатиться к старым басням, известным, начиная с “Телемака” и вплоть до “Мучеников”».⁴

Иронически играя орфографией, Флобер утверждал, что у него в «Саламбо», чтобы создать роман нового типа, ничего не оставалось, кроме как «*faire poétique*». Другими словами, чтобы создать произведение нового типа, открыть для литературы новые пути писатель вынужден сочетать традиции современного романа с вечными ценностями великой поэзии прошлого.

Флобер сам ощущал новаторскую природу романа, чем неоднократно делился со своими корреспондентами; так, он писал Эрнесту Фейдо 31 августа 1861 г.: «Да, меня смешают с грязью, можешь не сомневаться. “Саламбо”, во-первых, разозлит буржуа, другими словами, всех; во-вторых, людям чувствительным взбудоражит нервы и сердце; в-третьих, вызовет раздражение у археологов; в-четвертых, покажется непонятной дамам; в-пятых, создаст мне славу педераста и антропофага»,⁵ а в декабре 1862 г. Ш. О. Сент-Беву: «Я же хотел запечатлеть некий мираж, применив к древнему миру приемы современного романа, и стремился к простоте».⁶

³ Бахтин М. М. О Флобере // Бахтин М. М. Собр. соч.: [В 7 т.]. Т. 5. М.: Русское слово, 1996. С.130.

⁴ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. В 2-х т. Т.1. М.: Худож. литература, 1984. С. 437–438.

⁵ Там же. С. 449.

⁶ Там же. Т. 2. С. 11.

Работая над романом «Саламбо» (1862), Флобер предвидел его непростую судьбу в современной ему Франции, да и в целом в современную ему эпоху. Его прогноз оправдался, во Франции роман был принят прохладно, в России был переведен в 1863 и 1882 гг., однако также энтузиазма не вызвал. Но уже с 1890-х гг. многие русские писатели увидели во французском писателе учителя и своего предшественника, восторженно о нем писали, переводили и редактировали его произведения (Мережковский, Бальмонт, Минский, Ал. Чеботаревская, Волошин, Блок, Вяч. Иванов, Б. Зайцев, Кузмин, Бунин, Горький).

Камертоном к русской судьбе Флобера в эпоху модернизма может служить строка из стихотворения Константина Бальмонта «Мировое причастие» (1905): «О, искавший Флобер, ты предчувствовал нас».⁷

Волошин, по его собственному признанию, учился «художественной форме – у Франции, чувству красок – у Парижа, логике – у готических соборов, средневековой латыни – у Гастона Париса, строю мысли – Бергсона, скептицизму – у Анатоля Франса, прозе – у Флобера, стиху у Готье и Эредиа...».⁸

В программной статье «О прекрасной ясности» (1900) М. Кузмин призывал: «...любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны...».⁹ Любопытны также связанные с «Саламбо» музыкальные опыты Кузмина (с использованием текста из 1-й и 3-й главы романа).¹⁰

⁷ Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С. 315 (Библиотека поэта. Большая серия).

⁸ Волошин М. А. Собр. соч. Т. 7. Кн. 2. М.: Эллис Лак, 2000. С. 250.

⁹ Кузмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 6. С. 6.

¹⁰ Указаны в «Списке музыкальных произведений М. А. Кузмина», апрель 1890 – декабрь 1905 г.) (РГАЛИ. Ф. 232, оп. 1, ед. хр. 43, лл. 1–4 об.); тексты произведений см.: Salambô (2 №№) <(G. Flaubert)> I^{er} fragment, tiré de “Salambô” (Mezzo sopr.: O les aventures de Melkarth!.. (РНБ. Ф. 400. № 121. Копия рукой Чичерина (?). 6 лл. Б. д.); Les aventures de Melkarth: Ier fragment, tiré de “Salambô” (Flaubert) (РНБ. Ф. 400. № 172. Б. ф. Копия. 4 лл. Б. д.); Invocation a Tanit («O Rabbetna! Baadet! Tanit!..») (РНБ. Ф. 400. № 107. Копия (б. ф.). Б. д.). Сведения предоставлены П. В. Дмитриевым.

В 1912 г. в интервью, приуроченном к 25-летию литературной деятельности, Бунин сказал: «Навсегда же кумирами моими остались Гёте, Гомер, Пушкин, „Гамлет“ Шекспира, Данте, Флобер и Толстой...».¹¹

Заслуживает внимания и мнение Набокова, высказанное в его «Лекциях по зарубежной литературе»: «Без Флобера не было бы ни Марселя Пруста во Франции, ни Джеймса Джойса в Ирландии. В России Чехов был бы не вполне Чеховым.¹² И достаточно о влиянии Флобера на литературу».¹³

Интересные наблюдения над историей рецепции Флобера в России, прежде всего в эпоху становления и развития модернизма, содержатся в позднейших мемуарных очерках Зайцева:¹⁴

Госпожу Бовари» перевели еще в шестидесятых годах. Позже — «Сентиментальное воспитание», «Искушение св. Антония», «Саламбо» (тоже при жизни автора) — и очень плохо. По этим лубочным изданиям никак Флобера узнать нельзя.

Как следует начал он просачиваться к нам в девяностых годах — посмертно. Семидесятые, восьмидесятые были у нас глубоко провинциальны. Флобер не пришелся бы к месту. Но в девяностых произошло некое освежение. Изменился подход к искусству. Ослабело давление «общественности». Художество заявило права нерушимые, как бы потребовало Великую Хартию вольностей — и получило ее.

Эту полосу мы по себе уже знаем, и не о ней речь. Но ее воздух оказался благоприятным для Флобера.

Одним из ранних его ценителей русских явился князь А. И. Урусов — дилетант-эстет, не профессионал, но человек тонкий и со вкусом. От блестящей адвокатской деятельности урывал он время для литературы. Прославлял Флобера в Москве среди

¹¹ *Аз <Зелюк О. Г.> Наши беседы: У академика И. А. Бунина // Одесский листок. 1912. № 207. 6 сентября. С. 2.*

¹² Сравнение систем повествования Флобера и Чехова см.: Степанов А. Д. Чехов и Флобер (К вопросу об эволюции «объективного» повествования) // Новый филологический вестник. 2021. № 1 (56). С. 266–277.

¹³ *Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. М.: Издательство Независимая газета, 1998. С. 203.*

¹⁴ См.: *Зайцев Б. 1) Флобер в Москве // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.): Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М.: Русская книга, 1999, 2) Флобер в России // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 9 (доп.): Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000.*

писателей, артистов. Очень неплохо сам переводил отрывки из него. Флобера вознес в «Вечных спутниках» Мережковский (но, сколь мне известно, не переводил). Большими его поклонниками оказались Бальмонт и Бунин. К моему величайшему удивлению, и Максим Горький.¹⁵

В целом достаточно устойчивый интерес к роману «Саламбо» (в основном в контексте оценки творчества Флобера в целом) начиная с 1880-х гг. объясняется тем, что в нем есть все, что отличало любое, выдающееся или третьеразрядное, произведение русского модернизма: обостренный интерес к экзотическим эпохам и странам, желание во что бы то ни было дистанцироваться от всего вульгарного, буржуазного и мещанского, героиня, образ которой строится на пересечении мистической и эротической стихий в жизни женщины,¹⁶ стремление к совершенству во владении словом. Многие русские

¹⁵ *Зайцев Б.* Флобер в Москве. С. 61. Готовя перевод «Искушения святого Антония» для издательства «Знание» Зайцев также отметил специфику творческого метода Флобера: «“Искушение св. Антония” вещь очень трудная, неблагодарная. В форме видений проходят в ней страны, народы, цари, иересиархи, красавицы, бесы, учителя Церкви, звери, сам диавол. В конце Христос является в диске солнца, как бы обнимая природу и мир. Все это втиснуто в триста страниц. Движения и развития нет. Вещь глубокой внутренней горечи. И глубокой поэзии. Держится вся на красоте слова. Некоторые звуки «Искушения» доставляли мне почти физическое удовольствие... Но удовольствие это – на любителя. Среди читателей не много поклонников было у него – находили скучноватым, вроде второй части «Фауста». Французской публике, при появлении своем, «Искушение» вовсе оказалось не по зубам. Русская могла судить лишь по отвратительному переводу, губившему все. <...> Поддерживало то, что сам Флобер писал мучительно. Борьба, погоня его за словом (или фразой) были изумительны» (Там же. С. 62).

¹⁶ Б. Г. Реизов задавался вопросом, который можно переадресовать также и русским модернистам, увлекавшимся творчеством французского романиста: «Можно ли выразить современным языком переживания Саламбо, в которых смешивается неопределенное физиологическое томление с мистическим восприятием мира?» (*Реизов Б. Г.* Творчество Флобера. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1955. С. 348). Своеобразие стилизованной прозы французского писателя, весьма приглянувшейся русскому модернизму на всем протяжении его развития, заключалась, согласно Л. В. Пумпянскому, в том, что «Флобер не описывал предметов, а скорее “называл” их, так что само название, особенно в случае редкого, странного, экзотического предмета, и связанные с ним культурно-исторические ассоциации образуют

писатели конца XIX – начала XX вв. прошли «школу» Флобера с его замечательным опытом воссоздать атмосферу как Карфагена, так и Ближнего Востока, опираясь как на исторические источники, так, в области языка и стиля, на Священное Писание.¹⁷

Еще в большей степени роман мог бы восприниматься как прообраз литературы модернизма, если бы писатель доверился своему инстинкту художника и написал бы те «еще сто страниц, посвященных одной только Саламбо», которых, по его признанию в письме Ш.-О. Сент-Бёву в декабре 1862 г., («пьедестал слишком велик для статуи»), в ней не хватает.¹⁸

Не исключено, что именно письма Флобера, опубликованные на его родине, стимулировали интерес как роману, так и к творчеству писателя в целом. Они давали русским литераторам, ищущим «новые пути», почву для размышления о возможных приемах воспроизведения современной действительности и исторического прошлого.

Так, письма Флобера подтолкнули Д. С. Мережковского, еще не отошедшего от увлечения народничеством, к постижению психологии творчества и, возможно, смене ориентиров; в статье «Флобер в своих письмах» (1888), впоследствии переработанной в главу «Флобер» в книге «Вечные спутники» (1896),¹⁹ Мережковский сосредоточился на исследовании «причин, обуславливающих глубинную противоположность эстетического и нравственного мирозерцания, художника и человека, гения и характера» и отметил еще не вполне приемлемые для него в то время, но вполне «модернистские» черты Флобера:

тот предметный антураж, в который Флобер вправляет движение стилизованной новеллы» (*Пумпянский Л. В. Тургенев и Флобер // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 495*).

¹⁷ См.: *Петренко Н. М. «Библейские» параллели в романе Г. Флобера «Саламбо» // Ученые записки № 18. Серия. Филологическая. Вып. 11. Грозный. 1963.*

¹⁸ *Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. В 2-х т. Т. 2. С. 17.*

¹⁹ См.: Мережковский Д. С. Флобер в своих письмах // *Северный вестник. 1888. № 12. Отд. 2. С. 27–48.* В подзаголовке статьи даны названия изданий Флобера «*Gustave Flaubert. Correspondance. Paris. 1887. Lettres de Gustave Flaubert à George Sand. 1884*». Подробнее о творческой истории статьи см.: *Андрущенко Е. А. Спутники Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. С. 703–757 (серия «Литературные памятники»).*

Как все, кто не ставит себе конечной целью воздействие на реальные факты, стремление к общественному идеалу, Флобер принужден искать опоры для своего мирозерцания в метафизическом, сверхчувственном принципе, в так называемом «абсолюте», который он, конечно, помещает в искусстве. В совершенстве человеческой речи, по его мнению, лучше и полнее всех других форм воплощающей в себе красоту, он с наивностью человека, ослепленного страстью, мечтает найти архимедов рычаг, способный перевернуть весь мир, что-то вроде философского камня средневековых алхимиков или метафизического «начала всех начал».²⁰

Впоследствии Мережковский включает Флобера в ряд предтеч «нового» искусства своей книге-манифесте «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893):

Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Это жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар Поэ говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту — импрессионизмом.²¹

Письма Флобера, поразившие его современников и до сих пор привлекающие внимание читателей, позволяют нам понять, почему многие представители «новой литературы» увидели в нем своего предшественника. В частности, в вышеупомянутом письме Сент-Бёву (оно представляет собой подробный авторский разбор «Саламбо») есть рассуждения о том, как следует подавать эротическую сцену:

...В эпизоде с питоном у меня нет ни «изошренного порока», ни «баловства». Эта глава — своего рода ораторский прием для смягчения следующей сцены, в шатре, которая никого не оскорбила, а не будь питона, вызвала бы вопли возмущения. Я предпочел, чтобы в бесстыдной сцене (если в ней вообще есть бесстыдство) фигурировал питон, а не мужчина. Саламбо, прежде чем покинуть дом, соединяется с божеством своего рода, с религией своей родины, выраженной в древнейшем ее символе.²²

²⁰ Мережковский Д. С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. С. 703–757 (серия «Литературные памятники»). С. 784.

²¹ Там же. С. 458–459.

²² Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. В 2-х т. Т.2. С. 15. В дневнике Ф. Ф. Фидлера есть запись о поэтическом вечере К. К. Случевского 12 ноября 1898 г., на котором Мирра Лохвицкая прочитала стихотворение «Кольчатый

В некотором смысле «Саламбо» – это, с одной стороны, история двух молодых людей, представителей двух миров, непримиримых по отношению друг к другу, при этом посягнувших на любовь. С другой стороны, это история девушки, ожидавшей любви, не испытывавшей любви и умирающей не от любви, а от ее мистической предначертанности, в тот момент, когда становится совершенно ясно, что черта подведена. Можно воспользоваться словами Ин. Анненского, сказанными по близкому поводу, о «Странной истории» Тургенева: «Но если *вольное* страдание *сознательно бесцельно*, если оно ничего не ждет ни для себя, ни для других и ничего не выкупает, если оно *просто страданье*, оно удел только избранных. И только избранные умирают молча, в одиноком изумлении».²³ Тонкий и глубокий комментарий Анненского к «истории», рассказанной Тургеневым, ближайшим другом и переводчиком Флобера, могут служить одним из возможных объяснений обостренного интереса русского модернизма к роману Флобера.

Переводы «Саламбо», осуществленные в XIX в., очевидно по своему качеству и принципам подхода к оригиналу, в эпоху расцвета русского модернизма утратили свою актуальность. Русский язык мог «схватиться» с французским в переводе Вячеслава Иванова, который готов был за него взяться, как и Зайцев, для издательства «Знание», о чем писал Горькому 16 января 1906 г.: «Платной работы, которая представляла бы в то же время внутренний интерес, я ищу, недавно закончил перевод “Острова” (Байрона), – и потому за “Саламбо”, например, взялся бы охотно; смотрю на такой перевод, как на привлекательный, хотя и трудный подвиг в области *стиля*, памятуя о [тургеневском Юлиане] тургеневских опытах передачи Флобера».²⁴ Горький приветствовал данное

змея» («Ты сегодня так долго ласкаешь меня, / О мой кольчатый змей...»): «Когда это стихотворение было прочитано, мы с Ясинским в один голос воскликнули: “Саламбо!”» (Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов. Характеры и суждения. М.: Новое Литературное Обозрение, 2008. С. 232–233 (серия «Россия в мемуарах»)). В романе Федора Сологуба «Мелкий бес» есть эпизод, где главная героиня видит во сне змея: «Всю ночь Людмиле снились такие знойные, африканские сны! То грезилось ей, что лежит она в душно натопленной горнице, и одеяло сползает с нее, и обнажает ее горячее тело, – и вот чешуйчатый, кольчатый змей вполз в ее опочивальню и поднимается, ползет по дереву, по ветвям ее нагих, прекрасных ног...» (Сологуб Федор. Мелкий бес / Изд. подготовила М. М. Павлова. СПб.: Наука, 2004. С. 118 (серия «Литературные памятники»)).

²³ Анненский И. Ф. Странная история, рассказанная Тургеневым // Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979 С. 146 (серия «Литературные памятники»).

²⁴ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1999. Т. 5. С. 408.

намерение Иванова,²⁵ сообщив К. П. Пятницкому 25 января (7 февраля) 1906 г.: «Вячеслав Иванов предложил перевод “Саламбо”. Несмотря на существование скверного Суворинского издания, нам нужно взять эту книгу – она пойдет широко благодаря фабуле и внешней красоте. Перевод будет сделан с любовью, – в этом я не сомневаюсь».²⁶ Однако этот замысел оказался нереализованным.

Новый перевод «Саламбо» был осуществлен в рамках издательских проектов З. И. Гржебина.²⁷ В издательстве «Шиповник» с 1908 г. выходила серия «Библиотека иностранных писателей», в которую вошли Собрания сочинений Флобера, Мопассана, Гамсуна, Д’Аннунцио, Уэллса. Об этом начинании с благодарностью вспоминал Зайцев:

Огромные томы собрания сочинений выходили со статьями, примечаниями, вариантами. «Госпожу Бовари» перевела Чеботаревская под редакцией Вячеслава Иванова,²⁸ «Саламбо» — Минский, «Искушение» — мое, «Сентиментальное воспитание» — В. Муромцевой и под редакцией Бунина, «Письмами» занимался Блок,²⁹ для «Трех новелл» взяли переводы Тургенева и мой.

²⁵ Там же. С. 136. Горький был поклонником творчества Флобера; в письме Л. Н. Андрееву от 25 октября (6 ноября) 1906 г. он назвал его «мой культ» (Там же. С. 223). В 1928 г. в статье «О том, как я учился писать» Горький вспоминал об огромном впечатлении, которое произвели на него в юности произведения Флобера, в частности рассказ «Простое сердце» (Там же. С. 486). См. также: *Корецкая И. В.* Горький и Вячеслав Иванов // Горький и его эпоха: Исследования и материалы. М., 1989. Вып. 1. С. 71).

²⁶ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1999. Т. 5. С. 137.

²⁷ О планах Гржебина по изданию шедевров мировой литературы подробнее см.: *Динерштейн Е. А.* Синяя птица Зиновия Гржебина. М.: Новое Литературное Обозрение, 2014. С. 103–134.

²⁸ О работе Ал. Чеботаревской и Вяч. Иванова над переводом «Мадам Бовари» см.: Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публикация А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 248–249, 261–265, *Динерштейн Е. А.* Синяя птица Зиновия Гржебина. М.: Новое Литературное Обозрение, 2014. С. 125–127.

²⁹ Блок готовил для издательства «Шиповник» перевод «Легенды о Святом Юлиане Странноприимце» Флобера и редактировал два тома переписки Флобера и том его писем к племяннице Каролине Комманвиль, подготовленные его матерью, А. А. Кублицкой-Пиоттух; был издан только том писем к племяннице (Т. VIII, СПб, 1915); подробнее см.:

Издание не закончилось (не хватало, кажется, «Буvara и Пекюше»), помешала война и революция. Все-таки и то, что вышло, давало уже Флобера в подобающем виде. Издание это было некоммерческим: Флобер никогда никому прибылей не давал и сам умер в бедности. Тем более надо помянуть добрым словом почин «Шиповника».³⁰

Участие Н. М. Минского в данном проекте вполне закономерно; флюберовскую «прививку» он получил еще в самом начале своей творческой деятельности, в киевском кружке «новых романтиков»; кружок сформировался вокруг газеты «Новая заря», литературно-критическим отделом которой заведовал И. И. Ясинский.³¹ Начатый Минским «старинный спор» – о месте и роли науки и искусства, о «духе пессимизма» получил отражение и в его статье «Генрих Ибсен и его драмы из современной жизни» (1892); в число представителей «нового тревожного искусства» в ней включен и Флобер:

В самом деле, с одной стороны, Флобер, Гонкуры, Зола, а с другой — Толстой, Достоевский, Ибсен создали какое-то новое тревожное искусство, не только смелое, но дерзновенное, полное диссонансов, стремящееся к правде, чуждое гармонии. Я бы назвал это искусство обличительным в самом широком значении слова; обличаются не отдельные люди или сословия, не взяточники, не ретрограды, не самодуры; перед суд эпоса призвано все человечество — и осуждено. <...> Боделер, Флобер, Гонкуры, Зола и подражатели их, равно как Ибсен, Достоевский, Толстой, все они служили общему делу, создали ряд экспериментов для обличения человека, для доказательства, что основа всех поступков, страстей одна и та же — самолюбие, все они посвятили свой великий талант на развенчание понятий, которые прежде казались людям священными и воспевались

Приходько И. «Легенда» Флобера в русских переводах // Флобер Г. Легенда о Святом Юлиане Милостивом. М.: Прогресс-Плеяда. 2007. С.131–176.

³⁰ *Зайцев Б.* Флобер в Москве. С. 64–65.

³¹ Подробнее см.: *Мицз З. Г.* 1) Новые романтики: К проблеме русского пресимволизма // *Мицз З. Г.* Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма СПб.: Искусство, 2004. С. 162–174; 2) Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Там же. С. 150–161; *Нымм Елена.* Литературная позиция Иеронима Ясинского (1880–1890-е годы). Тарту: Tartu University PRESS, 2003. С. 21–44, 131–142; *Ясинский И. И.* Роман моей жизни: Книга воспоминаний: В 2 т. М.: Новое Литературное обозрение, 2010 (по указателю); *Сапожков С. В.* По опасной тропе «холодных слов»: поэзия и судьба Николая Минского: Монография. М.: Изд-во Дмитрий Сечин, 2021. С. 53–73.

поэтами и художниками, как свобода, любовь, слава. Всех их одинаково вдохновляет неутолимая жажда разрушения.³²

Интерес Минского к роману «Саламбо» вполне мог быть предопределен его философскими «жизнестроительскими» поисками и драматическими коллизиями личной жизни – «метафизическим» романом с Зинаидой Гиппиус, ранее получившими творческое отражение в драме «Альма» (1900).³³

Рецензия В. Н. Княжнина на новый перевод «Саламбо», выполненный Минским, не отличалась особой доброжелательностью; в ней, в частности, отмечалось:

С внешней стороны, книга радует глаз, хотя, быть может, нежная «пасхальная» обложка и не подходит к кошмарным страницам «Саламбо». Перевод, старательный, несомненно, превосходящий предыдущие, точно также не передает кипучей мощи Флобера. Грамотно, вяло, строчка за строчкой идет он за подлинником: все слова переданы, но о сдержанной страсти флоберовского языка нет и помину. Описания, которые играют такую громадную роль в творчестве Флобера, и которые у него так образны и ярки, вышли в переводе г. Минского скучными и растянутыми. Мы не говорим уже об отличающем флоберовскую прозу ритме, о внутренней мощи стиля, дающей жизнь и движение всему, что он изображает – эти качества редко встречаются у переводчиков, – но в данном случае мы не везде находим у г. Минского желательную точность перевода. <...> В переводе классических произведений не бывает «мелочей», и мы надеемся, что при втором издании, которого, несомненно, дождетя работа г. Минского, по крайней мере подобные недочеты будут устранены.³⁴

³² *Минский Н.* Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С. 75.

³³ Подробнее см.: Переписка З. Н. Гиппиус с Н. М. Минским / Вступ. Статья, примечания С. В. Сапожкова. Составление, подготовка текстов А. В. Сысоевой, С. В. Сапожкова // Эпистолярное наследие З. Н. Гиппиус. Кн. 1. М.: ИМЛИ, 2018 (Литературное наследство. Т. 106); *Сапожков С. В.* По опасной тропе «холодных слов»: поэзия и судьба Николая Минского: Монография. С. 225–235, 398–438.

³⁴ *В. К.* <Княжнин В. Н.> Флобер. Саламбо. Перев. Н. М. Минского. Изд. «Шиповник». СПб. Ц. 1 р. 50 к. // Современник. 1913. Кн. VII. С. 368.

Однако сопоставительный анализ переводов показывает, что именно перевод модерниста Минского, смог в той или иной степени адекватно отразить оригинал.³⁵ Рассмотрим два примера.

Уже первая фраза романа Флобера прекрасно иллюстрирует мысль Пастернака о том, что главным в литературе является не «звучание» и не «значение», а соотношение между «звучанием» и «значением».³⁶ В ней есть и «звучание» и «значение», в отличие от всех переводов, в которых есть только «значение»:

– C’était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d’Hamilcar.³⁷

Речь идет о первой, казалось бы, нейтральной, «страноведческой» фразе романа писателя, слывущего одним из самых великих художников слова за всю историю мировой литературы. Фраза Флобера – ритмизованная, отчасти даже рифмованная, с отчетливыми аллитерациями. В ней три ударных «а», для русского уха переводчика – все пять, поскольку они произносятся четко и не редуцируются. Русское ухо всех переводчиков, несмотря на то что, как известно, первая фраза для любого писателя имеет особое значение, ничего не услышало, и переводчики честно сохранили лишь словарные значения всех слов, разумеется, не утратив имени героя и экзотической топонимики:

– В Мегаре, предместий Карфагена, в садах Гамилькара, шел пир;³⁸

– Это было в Мегаре, предместье Карфагена, в садах Гамилькара;³⁹

– Это было в Мегаре, Карфагенском предместье, в садах Гамилькара;⁴⁰

– Это было в Мегаре, предместье Карфагена, в садах Гамилькара.⁴¹

³⁵ Перевод Минского и его творческая история заслуживает особенно пристального, при этом отдельного, внимания, которое мы предполагаем уделить ему в ближайшее время, прежде всего обратившись к материалам архива З. А. Венгеровой и Н. М. Минского (фонд 39), хранящегося в РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

³⁶ Пастернак Б. Заметки переводчика // Знамя. 1944. № 1–2. С. 166.

³⁷ Flaubert G. Salammbô. Paris: Michel Lévy, 1863. P. 1.

³⁸ Флобер Г. Саламбо // Отечественные записки. 1863. № 6. С. 418.

³⁹ Флобер Г. Саламбо: Роман. СПб.: Типо-литография П. И. Шмидта, 1882. С. 3.

⁴⁰ Флобер Г. Саламбо: Роман. С 12 иллюстрациями П. Видаля и Пуарсана. Полный перевод М. А. Энгельгардта. СПб.: Издание т-ва «Народная польза», 1902. С. 3.

⁴¹ Флобер Г. Саламбо. Перевод Н. Минского // Флобер Г. Полное собрание сочинений. Новые переводы. Т. 2. СПб.: Шиповник, 1913. С. 7.

Все русские переводчики, включая Минского, не придали значение «звучанию», не попытались сохранить долгое «а», растекающееся в мареве африканского вечера по первой короткой, при этом перенасыщенной экзотическими реалиями. строке.

Еще одна фраза:

– Une silence s’était fait dans son âme, un des ses abîmes où le monde entier disparaît sous la pression d’une pensée unique, d’un souvenir, d’un regard;⁴²

– В ее душе возникла тишина, одна из тех ее бездн, где весь мир исчезает под гнетом одной мысли, одного воспоминания, одного взгляда (подстрочный перевод);

– В душе ее водворилась та тишина, вокруг нее развилась та пустота, которые являются тогда лишь, когда для одной какой-нибудь мысли, одного воспоминания, одного взгляда забывается весь мир;⁴³

– В душе ее, казалось, все стихло; в ней разверзлась пропасть, в которой исчезал весь свет под давлением одной мысли, одного воспоминания, одного взгляда;⁴⁴

– Какое-то безмолвие воцарилось в душе ее, – пропасть, в которой исчезает целый мир под гнетом одной единственной мысли, воспоминания, взгляда;⁴⁵

– В душе ее наступила тишина — в ней точно открылась пропасть, в которой весь мир исчез под давлением одной единственной мысли, одного воспоминания, одного взгляда.⁴⁶

Фраза, казалось бы, ни с грамматической, ни с синтаксической, ни с лексической точки зрения не представляет труда для переводчика. В этом смысле с этой несложной задачей все ранние русские переводчики «Саламбо» на русский язык справились. Однако только перевод Минского сохраняет в какой-то мере интонацию, настроение и звучание фразы Флобера, одной из последних в романе, на которой лежит особая эмоциональная и стилистическая нагрузка.

Русский язык во всех опубликованных переводах, более или менее в равной степени соответствовавшим потребностям эпохи (1862, 1893, 1898, 1913) остался «побежденным»,

⁴² *Flaubert G. Salammbô. P. 472.*

⁴³ *Флобер Г. Саламбо // Отечественные записки. 1863. № 7–8. С. 277.*

⁴⁴ *Флобер Г. Саламбо: Роман. СПб.: Типо-литография П. И. Шмидта, 1882. С. 361.*

⁴⁵ *Флобер Г. Саламбо: Роман. С 12 иллюстрациями П. Видаля и Пуарсана. Полный перевод М. А. Энгельгардта. СПб.: Издание т-ва «Народная польза», 1902. С. 226.*

⁴⁶ *Флобер Г. Саламбо. Перевод Н. Минского // Флобер Г. Полное собрание сочинений. Новые переводы. Т. 2. СПб.: Шиповник, 1913. С. 346.*

даже в замечательном переводе Минского. При этом ничего трагического в этом нет, поскольку речь шла о великом французском писателе.

Пофантазив, можно предположить, что перевод Вяч. Иванова, если бы он был осуществлен, мог бы позволить роману французского писателя стать таким же манифестом русского модернизма, какими стали Миф о Дульцинее Сологуба для русского символизма⁴⁷ или переведенная Гумилевым книга «Эмали и камеи» Т. Готье (1914) для русского акмеизма,⁴⁸ явления культуры других народов, иных эпох, сыгравшие в России ту роль, которая никак не могла входить в намерения их создателей.

⁴⁷ Багно В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб.: Наука. 2009. С. 140–148.

⁴⁸ Багно В. Е. «Оазис, где рокочет лира...» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н. С. Переводы. СПб.: Пушкинский Дом, Вита Нова, 2019. С. 5–16 (Новая Библиотека поэта).

Предтеча: Кальдерон в истолковании Бальмонта

Литературная репутация может претерпевать значительную трансформацию не только на родине писателя, но и в инонациональном контексте, где часто происходят неожиданные повороты и изменения. При этом речь идет не только о приглушении или усилении авторитета автора, но и о радикальном переосмыслении, беззастенчивом приспособлении его наследия к идеологическим и эстетическим потребностям других культур, при полном игнорировании представлений о нем в национальном обиходе.

Тема литературных репутаций очень богата, более того, ее спектр значительно разнообразнее, чем та проблематика, которая разрабатывается в многочисленных штудиях, ей посвященных. В частности, эти исследования в основном освещают «мутации» репутаций с ходом времени в родной литературе. Значительно меньше внимания уделено трансформациям представлений о месте писателя на шкале ценностей мировой литературы в инонациональной культуре. В этом смысле крайне любопытной, обуславливающей одни и те же особенности, вне зависимости от эпохи, страны и писательской индивидуальности, является репутация, которая могла бы быть охарактеризована, как «предтеча», «предшественник», «учитель». Адаптация писателя к роли «предтечи» новых литературных течений и стилей – один из самых распространенных примеров такого рода. Достаточно сказать, что на подобных репутациях основывается Ренессанс как культурная эпоха, как явление культуры.

В мировой литературе немало великих имен, кривое зеркало инонациональной, в том числе русской, судьбы которых существенно трансформирует облик, сложившийся на родине. Прежде всего речь идет о мифологизации, которая не в последнюю очередь обусловлена достаточно четким, во всяком случае ярким, представлением, почерпнутым из вторых рук, при полном или почти полном отсутствии возможности обратиться к первоисточнику. Одно из таких имен – Педро Кальдерон де ла Барка, великий испанский драматург эпохи барокко.

В своем отклике на постановку Мейерхольдом на «башне» Вяч. Иванова пьесы Кальдерона «Поклонение кресту», Е. А. Зноско-Боровский утверждал: «...современные искания были направлены к драгоценным сокровищам давней старины, а ее лучшие заветы усвоены были нам нынешними приемами».¹ Список писателей и мыслителей, в

¹ Зноско-Боровский Е. Башенный театр // Аполлон. 1910. № 8. С. 31.

которых русские поэты и прозаики эпохи модернизма увидели своих предшественников и на авторитет которых пытались опираться в отстаивании собственных эстетических принципов (тем более что полного совпадения «предтеч» не было и не могло быть, «принципы» менялись с ходом времени, а «время» растянулось едва ли не на четверть века) составить не просто, и не только потому, что он будет очень длинным.

Среди этих учителей были те, кто беспрекословно признавался едва ли не всеми, в том числе бывшими изначально или ставшими со временем непримиримыми оппонентами. Это прежде всего предшественники совсем недавние: Э. По, Ш. Бодлер, Т. Готье, П. Верлен, Г. Флобер, Ф. Ницше, но это также Эсхил, Еврипид, Сафо, Франциск Ассизский, Данте, Я. Бёме, Кальдерон, Э. Сведенборг, Новалис, А. Шопенгауэр.

Разумеется, не меньшее значение имели ставшие «наставниками» старшие современники, пролагавшие именно те пути, по которым, нередко полемизируя с ними, шли их русские последователи: Г. Ибсен, Ж. К. Гюисманс, О. Уайльд, К. Гамсун, М. Метерлинк, А. Шницлер, Г. Д'Аннунцио, С. Пшибышевский, Ф. Т. Маринетти, Н. Гартман.

Но были и «факиры на час» или те, в предпочтении которых явственно проявлялась хаотичность творческих метаний, но, главное, эстетическая многополярность деятелей культуры Серебряного века, которые, являясь ярко выраженными крайними индивидуалистами, воспринимались современниками и до сих пор продолжают восприниматься как нечто относительно единое и более или менее цельное.

Особого внимания заслуживает неподдельный интерес крупнейших представителей русского модернизма к Кальдерону, тем более что именно его имя вызывало наибольшее недоумение у не очень искушенных читателей и даже критиков.²

² О рецепции творчества Кальдерона в России эпохи модернизма см.: *Макогоненко Д. Г.* Кальдерон в переводе Бальмонта: Тексты и сценические судьбы // Кальдерон де ла Барка П. Драммы: В 2 кн. / Изд. подг. Н. И. Балашов, Д. Г. Макогоненко. М., 1989. Кн. 2. С. 680–712 (сер. «Литературные памятники»); *Гинько В. Г.* Кальдерон в России // Педро Кальдерон де ла Барка: Библиографический указатель / Сост. и автор вступ. статьи В. Г. Гинько. М., 2006. С. 16–24; *Чулян А. Г.* Творчество Кальдерона де Ла Барка в восприятии К. Д. Бальмонта // Актуальные проблемы литературы и культуры. Ереван, 2008. Ч. 1. С. 251–258 (Вопросы филологии. Вып. 3); *Азадовский К. М.* «Толедское предание» (Бальмонт – переводчик Хосе Соррилья) // Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию В. Е. Багно / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб., 2011. С. 6–21; *Полилова В. С.* Рецепция испанской

Между тем логика в обращении русских «неоромантиков» к Кальдерону была, поскольку они унаследовали этот пиетет от своих соотечественников, которые в первой трети XIX столетия вслед за немецкими романтиками увидели в Кальдероне не испанского писателя эпохи барокко, а своего предшественника, основателя «романтического вкуса» в поэзии.³ Это Языков и Пушкин,⁴ Кюхельбекер⁵ и Катенин, Сомов и Надеждин, и др. В 1820-е годы рассуждения о Шекспире и Кальдероне занимали важное место в спорах о сущности романтической эстетики. Французские романтики также внесли свою лепту в культ Кальдерона, что было хорошо известно русским модернистам. Так, А. де Мюссе добавил новые штрихи, ранее отсутствовавшие в культе испанского драматурга, что, не затронув Мережковского и Вяч. Иванова, могло задеть Бальмонта:

Действительность залить расплавленным свинцом,
Чтоб жизни наготу отобразить в нем слепо,
И отпечаток снять, и бросить этот слепок
Со сцены зрителям безжалостно в лицо.⁶

В 1897 году вышел в свет сборник Мережковского «Вечные спутники», включавший в себя очерк «Кальдерон». В раннем варианте этого эссе, опубликованном Мережковским в 1891 году под названием «Кальдерон в своей драме “Поклонение кресту”», есть немало фрагментов, не попавших в окончательный текст книги «Вечные спутники». В частности, в нем читаем: «Забудьте отвращение к сверхестественному, воспитанное наукой, и смотрите на средневековые наивные чудеса поэта только как на символы, вы увидите, что сущность драмы – великая нравственно-религиозная идея. Я не знаю более гениального изображения двойственности человеческой души, чем характеры

литературы в России первой трети XX в. (К. Бальмонт, Б. Ярхо). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.

³ См.: *Алексеев М. П.* Русская культура и романский мир: Избр. тр. Л., 1985. С. 142–151.

⁴ Подробнее об этом см.: *Багно В. Е.* Драматургия Кальдерона в творческом восприятии Пушкина // *Iberica: Кальдерон и мировая культура.* Л., 1986. С. 97–110.

⁵ Об этом см.: *Багно В. Е.* К замыслу мистерии В. К. Кюхельбекера «Ижорский» // *Взаимосвязи русской литературы с зарубежными.* Л., 1983. С. 129–144.

⁶ *Мюссе А.* Избр. произведения: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 74.

Езебио и его сестры».⁷ И далее: «Безначальное, Непознаваемое и сущность мира сияет сквозь прозрачную дымку явлений, подобно тому как огонь лампы тускло светит сквозь полупрозрачную завесу храма, отделяющую толпу от Святой Святы». ⁸

Если бы «вечных спутников» выбирал Вячеслав Иванов, он назвал бы других писателей и мыслителей (возможно, Эхила, Данте, Петрарку, Гете, Новалиса, Ницше, Вл. Соловьева), хотя в «канон», бесспорно, вошел бы и Кальдерон. В статье «Две стихии в современном символизме» поэт утверждал, что испанский драматург для него – это «ознаменование объективной истины божественного Провидения, управляющего судьбами людей; правоверный сын испанской церкви, он умеет сочетать все дерзновение наивного индивидуализма с глубочайшим реализмом мистического созерцания вещей божественных!»⁹

Не случайно постановка Мейерхольдом на «башне» Вяч. Иванова пьесы Кальдерона «Поклонение кресту» стала одним из самых заметных событий Серебряного века.

Убежденность Мейерхольда в необходимости приблизить испанского писателя эпохи барокко к своим современникам, сделать его интересным им и понятным заслуживает отдельного внимания. А. Б. Арефьева, автор диссертации, посвященной рецепции Мейерхольдом творчества испанского драматурга, убедительно доказывает, что «интерес к религиозно-философским драмам Кальдерона в русском театре начала XX века вызван созвучием (этическим, эстетическим и т. д.) испанского барокко и русского Серебряного века и стремлением раскрыть непреходящий смысл глубинных пластов культуры; <...> барочная Испания для театра России и для ее культуры начала XX века в целом стала одним из способов самопознания и самоопределения. Постановки Кальдерона оказались бесценным опытом для русского режиссерского театра, а многие принципы театра Кальдерона дали мощнейшие победы в театре XX века».¹⁰

Интерес к Кальдерону и его творчеству был обусловлен процессом самопознания и самоопределения русской культуры эпохи модернизма, в котором стремление записать

⁷ Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной истории / Изд. подг. Е. А. Андрущенко. СПб., 2007. С. 771 (сер. «Литературные памятники»).

⁸ Там же.

⁹ Иванов В. И. Собр. соч. По звездам. Кн. 1. СПб., 2018. С. 175.

¹⁰ Арефьева А. Б. Кальдерон и Мейерхольд (Испанская классическая драматургия на русской сцене начала XX века). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. С. 10.

его в предшественники сочеталось с ощущением «созвучия» и готовностью раскрыть непреходящий смысл культуры прошлого. Размышляя о постановках пьес Кальдерона на русской сцене, А. А. Мгебров вспоминал: «С Кальдероном мы любили величавую поэзию, стремящуюся вознести человеческий дух в недоступные выси и заставляющую вступать в единоборство с тайнами мира и смыслом вселенной».¹¹

15 мая 1909 года Мейерхольд писал Н. А. Котляревскому: «Вот драматург, которого почему-то упорно игнорирует русский театр. А как солнечность его образов необходима нашей молодежи, все еще не сбрасывающей с себя сплина 80-х и 90-х годов».¹² Знаменательно, что «солнечность» Кальдерона, необходимая для обновления современной культуры, подчеркивалась не только Мейерхольдом, но главным образом Бальмонтом, без которого не было бы так поразивших эпоху театральные постановки и благодаря которому Кальдерон и был истолкован одним из предшественников «нового искусства».

Эпиграфом к сборнику «Горные вершины» выбрано «индийское изречение»: «Великие умы, как горные вершины, / Горят издалека». «Предтечами» и «наставниками», т. е. по Мережковскому – «вечными спутниками», или, согласно Бальмонту – великими умами, горевшими издалека и вдохновлявшими его самого и представителей его поколения, были для поэта на протяжении долгого творческого пути многие писатели и мыслители прошлого: Кальдерон, Гете, У. Блейк, Э. По, Шелли, Бодлер, но также и старшие современники: Ницше, О. Уайльд, Гамсун.

Ничем, казалось бы, не мотивированное обращение Бальмонта, модного поэта, одного из кумиров молодежи, к делу, требующему кропотливого труда, эрудиции и времени, – к переводу, снабженному серьезными статьями и примечаниями,¹³ текстов

¹¹ Мгебров А. А. Жизнь в театре / Комм. Э. А. Старка. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 32.

¹² Цит. по: Пяст В. Встречи / Сост., вступ. статья, науч. подг. текста, комм. Р. Тиленчика. М., 1997. С. 326.

¹³ Нередко пренебрежительное отношение к переводческой деятельности Бальмонта, по крайней мере, свидетельствовало об обостренном к ней интересе. В то же время Бальмонт-эссеист, хорошо знавший творчество Кальдерона и оставивший о нем немало глубоких суждений, вообще обойден вниманием критики. Подробнее об этом см.: Чулян А. Г. К. Бальмонт – исследователь испанской литературы в оценке критики XX века // Константин Бальмонт (1867–1942) / Отв. ред. Г. В. Петрова. М., 2018. С. 227–239.

Кальдерона, – работе, растянувшейся на долгие годы, вызвало едва ли не единодушные интерес, одобрение и признание.

10 ноября 1898 года Бальмонт писал Чехову: «Я перевожу, и читаю, и перечитываю Кальдерона. Кончил перевод одной его драмы и на днях кончу перевод другой и не знаю, что с ними делать. Никто их, конечно, печатать не станет, да и прочтут не более 200 человек. Впрочем, я не унываю и хочу перевести не менее 15-ти пьес Кальдерона. Какая бы судьба его не постигла в России, он должен возникнуть в русской литературе. Он несколько не менее интересен, чем Шекспир, только он более национален, менее общедоступен, он философ и мистик, он экзотичен, причудлив и пышен, как все истинно испанское. И герои его в своей судьбе превышают человеческое. Уже это одно делает его пленительным».¹⁴

17 января 1899 года Бальмонт прочел в зале Исторического музея в Москве лекцию о Кальдероне, где трактовал испанца как предшественника современной поэзии и автора драм, отмеченных приметами символической лирики.

Переводы Бальмонта из Кальдерона вышли тремя выпусками в 1901 («Чистилище святого Патрика»), 1902 («Стойкий принц»; «Жизнь есть сон»; «Поклонение кресту»; «Любовь после смерти») и 1912 годах («Врач своей чести»).

Несомненно, эти переводы, помимо прочего, выполняли определенные научно-просветительские задачи. Однако прежде всего они сыграли большую роль в эстетических баталиях эпохи, позволив символистам сослаться и опираться на переакцентуированный авторитет великого писателя прошлого, утвержденный Гете, Шеллингом и Пушкиным.

Помимо огромного значения Бальмонта в популяризации наследия Кальдерона в России, он повлиял и на распространение формулы «жизнь есть сон», вынесенной в заглавие самой знаменитой пьесы испанского драматурга.

У символистов отчасти буддийская, отчасти кальдероновская, отчасти шопенгауэровская формула «жизнь есть сон» оказывается едва ли не центральной в их мировидении и эстетике, постулирующих неприятие «вымороченной» действительности и упования на «пробуждение» в ином, лучшем мире.¹⁵

В опубликованной в 1900 году статье «От страстей к созерцанию (Поэзия Кальдерона)» Бальмонт утверждает: «В этом оригинальном поэтическом произведении,

¹⁴ Цит. по: *Нинов А.* Чехов и Бальмонт // Вопросы литературы. 1980. № 1. С. 108.

¹⁵ См. об этом подробнее: *Багно В. Е.* «Жизнь есть сон, как писал Кальдерон» // Русская судьба крылатых слов. СПб., 2010. С. 324–365.

окрашенном средневековой религиозностью, мы видим самый возвышенный символизм, видим искания души, которые приводят к высшему совершенству...».¹⁶

Знаменательно, что, если для романтиков Шекспир и Кальдерон как предшественники были равновелики и равноценны, то эпоха модернизма при всем пиетете к автору «Гамлета», делает иной выбор, и Бальмонт подчеркивает это отличие: «Шекспир создал целый ряд гениальных образцов реальной поэзии, Кальдерон явился предшественником наших дней, создателем драм, отмеченных красотой символической поэзии».¹⁷

В стихотворении Бальмонта «Кальдерон», включенном в сборник «Сонеты солнца, меда и луны» (1917), читаем: «Он весь был жгучий, солнечный и громный».¹⁸ Не исключено, что именно так воспринимал поэт в эти годы свое собственное отличие от недавних предшественников и современников, реалистов и декадентов 1880-х и 1890-х годов, как западноевропейских, так и соотечественников.

Сонет Кальдерона «С веселостью, и пышной, и беспечной»¹⁹, извлеченный из пьесы «Стойкий принц», является одним из лучших переводов русского поэта из испанской поэзии. Примечательно, что в данном сонете, минимально (хотя и ненавязчиво) маркированном символистской поэтикой, бросающихся в глаза «сигналов» приспособления переводимого поэта к собственной творческой манере всего два: «Их сон объял, непробудимо-вечный» (в оригинале: «Durmiendo en brazos de la noche fria» – подстрочный пер.: «засыпая на руках у холодной ночи») и «алость». В переводе Бальмонта, как и во всех последующих, сохранена формальная структура сонета Кальдерона. Замечена и передана сила лаконизма терцетов, противопоставленная замедленной, красочной описательности катренов. При этом здесь ослаблены другие особенности формы, выдающие в его авторе писателя эпохи барокко, в частности, неперенные сопряжения контрастирующих понятий, образов и слов: «A florecer las rosas madrugaron // y para envejecerse florecieron» (подстрочный пер.: «розы просыпались, чтобы расцвести, а цвели, чтобы стареть»). Попытка Бальмонта фонетически компенсировать этот пробел («С рассветом ранним розы расцвели»), безусловно, оказывается неубедительной.

¹⁶ Бальмонт К. От страстей к созерцанию (Поэзия Кальдерона) // Книжки «Недели». 1900. № 2. С. 24.

¹⁷ Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. Кн. 1. Искусство и литература. С. 76.

¹⁸ Бальмонт К. Д. Сонеты солнца, меда и луны. Песня миров. М., 1917. С. 221.

¹⁹ Кальдерон де ла Барка П. Драммы. Кн. 1. С. 224–225.

Русский поэт истолковал по-своему и строки из монолога Эусебио, героя пьесы «Поклонение кресту». В переводе Бальмонта они звучат так: «Вся боль паденья не уменьшит / Миг созерцания высот»,²⁰ и использованы в качестве эпиграфа к эссе «Чувство личности в поэзии».²¹ У Кальдерона сказано буквально следующее: «Подобно тому, кто идет вверх и падает, и я, восходя, окажусь низвергнутым и превращенным в пепел, однако боль падения не лишает славы того, кто достиг высот».²² У испанского поэта-католика эпохи барокко больше религиозного чувства, у русского поэта-символиста – дерзновения и пафоса.

В переводе Бальмонта эти две строки Кальдерона вполне могли бы служить девизом как эпохи романтизма, выбравшей испанского драматурга одним из своих кумиров, так и новой эпохи в искусстве, ярчайшим представителем которой был Бальмонт.

В заключение можно сказать, что упорная и плодотворная популяризация Бальмонтом творчества Кальдерона в России открыла перед читателями возможность постигать «полную символизацию земного»,²³ в том числе, конечно же, и произведений самого испанского драматурга.

²⁰ Там же. С. 450.

²¹ *Бальмонт К.* Чувство личности в поэзии // Бальмонт К. Горные вершины. С. 11.

²² Перевод мой. – В. Б. В оригинале: «*Quien subiendo se despeña, / suba yo y baje ofendido, / en cenizas convertido; / que la pena del bajar, / no será parte a quitar / la gloria de haber subido*».

²³ *Бальмонт К.* От страстей к созерцанию (Поэзия Кальдерона). С. 25.

Женские образы в мужском мире оборонных произведений ленинградских писателей в начале 1930-х гг.

Советская власть стремилась изменить старый уклад жизни. Одной из ее задач было формирование у женщины новой советской идентичности, превращение ее в активную работницу и общественницу, для чего ее требовалось вывести из-под влияния семьи и церкви, обучить грамоте. Перемены в социальной жизни нашли отражение в художественных произведениях. Помимо того, что в литературе продолжался поиск новых форм, писателей привлекала задача показать новый мир, изменения, произошедшие в первые годы советской власти. Эта тенденция проявилась не только в описании нового, но и в его идеологическом обосновании, поддержании и распространении. Культура играла важную роль в формировании человека, она транслировала ценности. На первый план вышли пропагандистские функции художественных произведений, которые могли способствовать.

Существовал ряд текстов, основными действующими лицами которых обычно были мужчины, целевая аудитория их тоже была преимущественно мужской (действующие военные), – это оборонная литература. Так в 1931 г. Н. Г. Свириин¹ назвал произведения о войне, армии и флоте, авторы которых расставляли идеологические акценты, следуя за политикой партии,² в отличие от литературы военной, которая могла, например, быть пацифистской или сочувственно изображать белых; название получило широкое применение.³

Репрезентативный срез оборонной литературы дает специализировавшийся на этих текстах ленинградский журнал «Залп». Подавляющее большинство оборонных авторов

¹ Свириин Николай Григорьевич (1900–1938) писал ключевые для организации военно-художественной пропаганды статьи, руководил критикой об оборонной литературе; входил в литературную группу «Красная Звезда», ЛАПП, ФОСП; занимал должность инспектора политуправления погранохраны и войск ОГПУ Ленинградского военного округа.

² Свириин Н. Предисловие // Свириин Н. Литература и война / Ред. А. Дмитриев. <Л., 1931.> С. 4.

³ В современном литературоведении применяется этот же термин, см., например: Добренко Е. А. Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 225–241.

были мужчинами, в основном они либо являлись действующими военными, либо служили в прошлом. Появление писательниц можно назвать скорее исключением, большинство из них были представительницами других культур и потому сразу выходили за рамки обычного. Причем о женщинах рассказывали только зарубежные писательницы, – немецкие Э. Дорнберг⁴ и А. Зегерс,⁵ а также китайская Фын Ген,⁶ советские не выводили женщин на первый план (так, в стихотворении М. И. Комиссаровой «Есть» лирический герой – коллектив).⁷

Е. А. Добренко писал о том, что массам начинающих ударников, призванных в литературу, «требовались готовые лекала («учеба у классиков»)».⁸ В оборонной литературе в описании женских образов можно заметить опору на сложившуюся в литературе традицию в целом. Одна из таких традиций представлена в текстах оборонных авторов в образах ожидающей возвращения солдата со службы или провожающей его в армию матери, жены, невесты. Ю. Л. Минутина-Лобанова, ведя речь о стихотворениях, публиковавшихся в связи с началом войны в российских газетах в 1914 г., отметила, что «целый ряд текстов призывает женщин – матерей, жен и невест – отпустить мужчин на войну».⁹ Оборонных произведений первой половины 1930-х гг., включавших образ ожидающей женщины, немного. Обычно это стихотворения. Женщина в них максимально далека от военной среды, безлична, оказывается объектом защиты. Женские образы, номинально появляясь в тексте, вытесняются из круга действующих лиц. Характерно, что чаще всего в произведениях описывалась ситуация Первой мировой и Гражданской

⁴ *Дорнберг Э.* Женщины идут воевать / Перевод с немецкого И. Гринберг // Залп. 1932. № 8. С. 11–22.

⁵ *Зегерс А.* Попутчики / Перевод с немецкого И. Гринберг // Залп. 1933. № 5. С. 1–8; № 6. С. 26–31; № 7–8. С. 37–42.

⁶ *Фын Ген.* Красный дневник / Перевод с китайского Б. Васильева // Залп. 1932. № 5. С. 20–25.

⁷ *Комиссарова М.* Есть // Залп. 1931. № 10. С. 30.

⁸ *Добренко Е. А.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999 / Ред. кол. Б. Ф. Егоров, Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян. С. 358.

⁹ *Минутина-Лобанова Ю.* «Из газет»: начало Первой мировой войны в русских поэтических текстах // *Przegląd Rusycystyczny*. 2016. № 3 (155). Str. 82.

войн,¹⁰ – при новом строе семья обладала меньшей ценностью, чем коллектив или идея и не должна была вдохновлять на подвиги и вызывать желание защитить.

Другой тип женских образов, появившихся в оборонной литературе, восходил к библейской Еве. Функция этих персонажей заключалась в искушении воинов.

Появление функции искушения давало возможность изображать активную позицию женщины. Именно такой описана героиня – вражеский агент в сатирической зарисовке С. Вазы «Литературные опыты товарища Начинающего». Зарисовка выполнена в духе рассказа А. Т. Аверченко «Неизлечимые».¹¹ Начало принесенного в редакцию произведения Начинающего сразу характеризовало героев повествования: «Она была светлорусой брюнеткой с голубыми, как петлицы славного красного воздушного флота, глазами. Серпомолотов познакомился с нею в красноармейском клубе имени председателя уездного отдела коммунального хозяйства, уважаемого товарища Ивана Петровича Чижикова.

– Ах, пойдете плясать фокстрот-чарльстон, – разлагающе улыбаясь, сказала она и обожгла его преступным взглядом старого отживающего мира.

– Ах, я только танцую пролетарские, идеологически выдержанные танцы, как-то: краковяк, кадрили, “Ах, я чайничала, самоварничала”, твердым голосом отчеканил Серпомолотов, и в глазах его блеснула сталь перекопских штыков и огонь славной 14 батареи, разгромившей белополяцкую дивизию под Бердичевом».¹² Серпомолотов доказал свою любовь к соблазнительнице, показав ей секретные документы. Женщина оказалась шпионкой, которую удалось застрелить, благодаря вмешательству красноармейца Пятывзводного. Редакция отвергла рассказ, сообщив, что все начинают с красивых шпионок. Начинающий изменил тему, и в новом рассказе коварная светлорусая брюнетка заразила доблестного Серпомолотова венерической болезнью, а он в свою очередь заразил

¹⁰ Например, *Кошкин А.* Ее песня // Залп. 1934. № 3. С. 8; *Калинин А.* Арина – мать солдатская // Залп. 1934. № 7. С. 19. Явная отсылка к стихотворению Н. А. Некрасова «Орина, мать солдатская» связана с тем, что Калинин показывал отношение солдата и его родных к участию в Первой мировой войне как к нежеланному бременю.

¹¹ Сборник «Веселые устрицы» с этим рассказом издавался до революции, а также был републикован в советское время в 1928 г.

¹² *Ваза С.* Литературные опыты тов. Начинающего // Залп: литературно-художественный сборник красноармейского творчества. Третья очередь / Отв. ред. М. Поляк. Л., 1930. С. 45.

жену, в чем и каялся в письме политруку. Ведь произошло это потому, что Серпомолотов забыл «все ваши политручьи и дорогого товарища лекпома директивы».¹³

Зарисовка появилась в ряду критических статей о произведениях начинающих авторов, их недостатках и ошибках, так что, возможно, часть отвергнутых редакциями газет и журналов текстов действительно была посвящена шпионкам или предостережению от беспорядочных половых связей. Критики боролись с признаками бульварных романов в произведениях, поскольку новая советская литература служила высоким целям и не должна была перенимать черты массовой литературы развлекательного характера.¹⁴ Сексуализированные образы искусительниц редко проникали в оборонную литературу, советская женщина не должна была изображаться как сексуальный объект. Однако подобные образы могли появиться при описании нравов врага. Например, так описана сцена в кабаке в зарубежном порту из «Баллады о боцманмате» Н. И. Мамина:

«Здесь женщины ласковы сразу к трои
И прячут в подвязках чулка кокаин».¹⁵

Советская же женщина искушала красноармейца (обычно мужа) отсталыми взглядами, могла происходить из кулацкой семьи или семьи специалистов. Женщина оказывалась носителем вражеской идеологии и потому была опасна, она олицетворяла старый мир в безнадежном противостоянии сплоченному мужскому коллективу нового мира.¹⁶ Подозрительное происхождение приводило к непониманию нового мира.

¹³ Там же. С. 48.

¹⁴ В то же время пропагандистская задача предполагала широкое распространение литературы и ее массовый характер. Как заметил Е. А. Добренко о литературе более позднего периода, «соцреализм прошел между Сциллой “массовой литературы” и Харибдой “элитарной литературы”» (*Добренко Е.* Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 126.) Вероятно, критики оборонной литературы вели ее по этому же пути.

¹⁵ *Мамин Н.* Баллада о боцманмате // Зап.: литературно-художественный сборник красноармейского и краснофлотского творчества. Четвертая очередь. Л., 1930. С. 31.

¹⁶ О восприятии нового мира как мира мужского в период становления советской власти см.: *Боренштейн Э.* Женоубийцы. Жертвоприношение женщины и мужское товарищество в ранней советской прозе // *Континент.* 2001. № 2 (108). С. 292. Исследователь отметил, что к концу 1920-х гг. «изменения в политическом климате сделали изображение революционной мужской солидарности старомодным и

Благодаря описанию действий жены и ее родственников, можно было показать отражение классовой борьбы в армии (напрямую классовую борьбу изображать было нельзя, поскольку существовала установка, что в армии ее нет, ведь и командный, и рядовой состав состояли из трудящихся).

Частота подобных образов отмечалась критиками оборонной литературы. Так, во время обсуждения повести А. М. Дмитриева¹⁷ «Есть – вести корабль» много критических замечаний прозвучало по поводу описания романа ответственного секретаря ячейки второй роты Нестерова с дочерью бывшего капитана первого ранга царского флота Таней. В основном недоумение вызывало то, что в повести показан плохой секретарь ячейки, который думает не только о партийной работе (торопясь на свидание, он стремился поскорее завершить собрание коллектива, но коллектив слаженно противостоял, детально и с увлечением обсуждая проблемы в роте). Было высказано мнение, что «капитанская дочка получила свое отражение в литературе допролетарского периода, и она должна быть из пролетарской литературы выгнана. (ГОЛОС. – Ликвидировать надо?). – Ликвидировать как класс. Дмитриев пролетарский писатель и нельзя раскрашенными барышнями подменять широкие массы краснофлотцев, которые творят и бьются за повышение боевой подготовки».¹⁸ Девушка показана надменной, ее образ дан схематично, это второстепенный персонаж.

Излишне отталкивающим был признан второй женский образ повести, образ жены капитана крейсера Лев-Карачевского. Она, подобно шпионке из юмористического рассказа, любила фокстрот, то есть образ отрицательного персонажа дан с шаблонными чертами. Были показаны и другие признаки принадлежности героини к чуждому миру, – женщина листала иллюстрированный развлекательный немецкий журнал, вызывала врача своей собаке, звала гостей смотреть на случку. По этому поводу во время литературного диспута, который прошел 8 октября в Кронштадте, было высказано мнение: «если мы

политически подозрительным» (Там же.). Однако оборонная литература подхватила эту линию.

¹⁷ *Дмитриев Адам Мартынович* (1902–1936) – писатель, ответственный редактор журнала «Залп» (в 1932–1934 гг.), политработник, входил в литературную группу Балтийского флота. Обзор личного фонда А. М. Дмитриева, хранящегося в Рукописном отделе Пушкинского Дома, см.: *Полякова Г. Г.* Архив А. М. Дмитриева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. С. 49–54.

¹⁸ *Дмитриев А. М.* Литературный диспут в Кронштадте по разбору книги его «Есть – вести корабль». Стенограмма // РО ИРЛИ, ф. 715, оп. 1, № 24, л. 47.

показываем наших врагов, мы не должны поступать по трафарету и показывать этих наших врагов как сугубо злых, утрированно злых людей. А тут как раз и показаны утрированно развращенные люди, которым доставляет удовольствие такое зрелище, как случка собак».¹⁹ Рассуждая о неудаче с образом жены Лев-Карачевского, критик, преподаватель В. П. Друзин в письме Дмитриеву от 23 ноября 1931 г. отметил: «совсем нехорошо, когда <писатели> производят подмену: вместо дворянки или буржуазки – писатель выводит “мещанку во дворянстве”».²⁰ Эта особенность была характерна для оборонной литературы: обычно женский образ показывал ту часть мира, к которой сложно относиться с уважением или воспринимать всерьез, чаще всего она воплощала то, что называлось мещанством. Так, Нестеров при расставании, желая задеть Таню, обвинил ее в том, что она мещанка. Подобная ситуация была характерна для литературы периода НЭПа (как отметил Э. Боренштейн, «в большей части литературы, появившейся между 1917 и 1929 годами, силы прогресса и сознательности представлены мужчинами, в то время как женщины играют незавидную роль аллегорического воплощения буржуазности»)²¹ Оборонные писатели, таким образом, опирались на уже имевшиеся образцы, что, конечно, упрощало создание произведений. Критика тем временем призывала найти новые варианты изображения женщин и их влияния на военную среду.

Свирин заметил, что ситуация, когда роман плохо влияет на мужчину как военного и работника, показана во многих произведениях: «когда берешь краснофлотскую литературу, то встречаешься с элементами некоторого аскетизма автора при подходе к разрешению проблемы пола. Большинство из нас трактует вопрос таким образом: если парень полюбил, он для партийной работы пропал. Это есть и у Дмитриева, в “Бригадной роще” <С. Михайлова>, и в большинстве других произведений. Никто не показал, что любовь не тормозит служебной работы, а в известной мере может быть и помогает».²² Дмитриев остался при своей точке зрения, объясняя подобное положение правдой жизни: «Насчет женщин я согласен. Очевидно, это общая наша беда, – да я это и сам видел и знаю, что знакомство краснофлотца с женщиной мешает службе. Никуда ты тут не денешься. Ведь Кронштадт расположен в 28-ми верстах от Ленинграда, и если

¹⁹ Там же, л. 52.

²⁰ Друзин В. П. Письма Дмитриеву А. М. // РО ИРЛИ, ф. 715, оп. 1, № 64, л. 4 об.

²¹ Боренштейн Э. Женоубийцы. Жертвоприношение женщины и мужское товарищество в ранней советской прозе // Континент. 2001. № 2 (108). С. 295.

²² Дмитриев А. М. Дискуссия по повести его «Есть – вести корабль» в редакции журнала «ЛЮКАФ». Стенограмма // РО ИРЛИ, ф. 715, оп. 1, № 23, л. 32 об.

краснофлотец знакомится с женщиной в Ленинграде, в Кронштадте их мало, то это ведет к целому ряду нехороших вещей. Поэтому женщина действует отрицательно на краснофлотца. Было бы иначе, если бы обстоятельства складывались иначе. Не всегда, но во многих случаях она именно так действует на краснофлотца: его тянет на берег. А существует лозунг: «На корабле – дома, на берегу – в гостях». А ему хочется считать себя на берегу – дома».²³ Лозунг «На корабле – дома, на берегу – в гостях» использовался для предостережения краснофлотца Коростелева от связи с женщиной в другом, раннем рассказе Дмитриева «Свихнулся», черновик которого хранится в Пушкинском Доме.²⁴ Коростелев тяготился службой на флоте с низким заработком и высокими требованиями, познакомился с работницей кондитерно-шоколадной фабрики Ольгой, он регулярно ходил к ней,пил за ее счет со своими приятелями, был с ней грубым. Коростелев женился после появления ребенка, чтобы избежать алиментов и скандала. Уговоры жены не играть и не пить не действовали, в итоге краснофлотец начал воровать, чтобы покрыть карточные долги, попал под суд. Коростелев в заключительной речи признал, что «жениться краснофлотцу, не отслужив действительной службы, вредно».²⁵ Все герои, даже если и отмечали то, что жить за счет жены недостойно краснофлотца, основную проблему видели не в пьянстве, воровстве и жестокости Коростелева, а в том, что он связался с женщиной во время службы. Мысль о том, что идеалы братства должны быть выше идеалов семьи, характерна для всей оборонной литературы, а страх семьи и женитьбы получил в этом рассказе предельное выражение. Рассказ не был опубликован.

Женщина, подвергавшая серьезному испытанию сознательность бойца, выводилась не только в литературе о кронштадтских моряках, влюбившихся в ленинградок. Свирин в своей речи о повести Дмитриева упомянул роман «Бригадная роща» С. Р. Михайлова. В произведении шла речь о красноармейцах и расстояние не было помехой (офицеры жили с женами на месте службы). В названном романе, выдержавшем несколько переизданий и впервые увидевшем свет в 1929-м г., командир роты Кесслер из-за желания скрыть то, что жена-мещанка отправляла красноармейца с личными поручениями, сам был обвинен в денщикестве.

В то же время такой женский образ мог не только вмешиваться в стройный и слаженный уклад и разрушать мужской коллектив. Стойкие воины проходили проверку преданности общему делу. Так, в рассказе того же автора «О любви», изданном в 1934-м

²³ Там же. Л. 39 об.

²⁴ *Дмитриев А. М.* Свихнулся // РО ИРЛИ, ф. 715, оп. 1, № 1.

²⁵ Там же, л. 21.

г., тесть красноармейца Ахмадеева вызвал его в деревню телеграммой о скорой смерти своей дочери и его жены. Выяснилось, что вызвали Ахмадеева, чтобы жена уговорила его заступиться за своего раскулачиваемого дядю. Жена не поняла разъяснений мужа о новой жизни, угрожала самоубийством, в итоге красноармеец выдержал искушение вражеской идеологией и развелся. Узнав о причине развода, командир батальона заключил: «Теперь не жалею, что отпустил тебя в такое горячее время. Ты, я вижу – настоящий красноармеец».²⁶

Женщина не обязательно прочно держалась за свое отсталое видение мира. Так, жена командира батальона из рассказа Н. М. Сиденкова «Коврик», изначально сосредоточенная на мыслях о личном накопительстве и желавшая повесить купленный командиром для тренировок коврик на стену, постепенно начала гордиться успехами мужа.²⁷ Подобные сюжеты позволяли утвердить роль армии как проводника идеологии новой власти.

Таким образом, главный герой мог поддаться искушению, исходящему от женщины – представительницы старого мира, а мог и преодолеть его, и даже повести жену за собой к новой жизни.

В оборонной литературе появлялись также образы женщин-носительниц новой идеологии. Произведения начинали отображать новую реальность, следуя за социальными сдвигами. В них можно увидеть широкий диапазон в описании степени активности женщин нового мира, вовлеченности в события, что приводило к разным результатам их действий.

В рассказе К. М. Вихрова «Деревня ждет» показана редкая для оборонной литературы ситуация, когда косные взгляды в семье присущи мужу. Но в этом случае жена оказалась недостаточно авторитетной для того, чтобы повлиять на мнение мужа. Герой командир взвода Крылов, прекрасно занимавшийся в марксистско-ленинском кружке и разъяснявший красноармейцам, как надо агитировать родных вступать в колхоз, на письма своих родителей из деревни не отвечал. Его жена Женя видела в этом несоблюдение лозунга «лицом к деревне». Однако ее мнение не поколебало уверенности Крылова, относившегося к жене свысока. Он считал, что женщина не может разбираться в политических вопросах по причине своего отличия от него как мужчины своей эмоциональностью, зачастую, с его точки зрения, излишней: «Женщина ты, Женя, понимаешь... и в этом твоя трагедия. И структура-то у тебя иная... такая...

²⁶ Михайлов С. О любви // Залп. 1934. № 10. С. 12.

²⁷ Сиденков Н. Коврик // Залп. 1932. № 4. С. 16–19.

светочувствительная... Ты можешь умиляться по поводу и без повода. Ты можешь навзрыд реветь от вида подстреленной вороны, и это, пожалуй, логично, принимая во внимание и прочее».²⁸ Так он показывал, что и неприятная ему просьба ответить родителям надуманна, не стоит волнений и внимания. Однако в этом случае правоту жены подтвердил представитель партии – вызвавший героя ответственный секретарь ячейки полка. После этого разговора Крылов начал сомневаться в своей правоте.

Женя из рассказа Вихрова не входила напрямую в новую среду, занимая позицию жены военного так же, как и искушающие героини.

Ситуация Гражданской войны, в которой участвовали женщины, первые годы советской власти с объявленным равноправием, появление женщин-военнослужащих изменили представление о роли женщины в военной сфере.

Не всегда было понятно, как изображать новую реальность. В марте 1930-го г. в сборнике красноармейского творчества «Первый Залп. Вторая очередь» вышел очерк М. Днепровского и И. С. Эвентова о девушках – военных курсантках. Название очерка «Разве сумеют?» передавало настороженность окружения. Авторы показывали недоверие мужчин. Залогом успеха курсантки виделась внешность, при описании которой подчеркивались черты, считавшиеся традиционно мужскими: «“Разве сумеет?” Каким жалким кажется этот вопрос, когда видишь перед собой крутую выпуклость этого лица и крепкие прижимки челюстей».²⁹ И это было отмечено как недостаток в следующем сборнике «Залп. 3 очередь»: «“Дочь донского партизана, воспитанница 67 кавполка, семнадцатилетняя Ксения, в брюках, гимнастерке с затянутым ремнем” – смотри, мол, какая мужественная!».³⁰ Рецензент предположил, что зарисовки службы или учебы курсанток звучали бы убедительнее. Как видим, и на рассказ Вихрова, и на очерк Днепровского и Эвентова значительное влияние оказали гендерные стереотипы (в первом случае об этом свидетельствовала речь героя рассказа об эмоциональности женщин в ущерб разумности, во втором – наделение курсанток подчеркнута мужскими чертами).

В 1931 г. в журнале вышел очерк Ю. Круковского «Мухарам». Главная героиня, председатель ячейки общества содействия обороне, ударница хлопкового завода в

²⁸ Вихров К. Деревня ждет // Залп: литературно-художественный сборник красноармейского творчества. Третья очередь / Отв. ред. М. Поляк. Л., 1930. С. 17.

²⁹ Днепровский М., Эвентов И. Разве сумеют? // Первый Залп: литературно-художественный сборник красноармейского творчества. Вторая очередь. Л., 1930. С. 24.

³⁰ Бибичков М. О нашем творчестве // Залп: литературно-художественный очерк красноармейского творчества. Третья очередь / Отв. ред. М. Поляк. Л., 1930. С. 61.

Узбекистане Мухарам Кадырова показана отлично стреляющей и ненавидящей басмачей, которые убили ее отца, председателя кишлачного совета. Ее ненависть активна и деятельна – Мухарам учила желающих стрельбе, проводила стрелковые состязания, хотела пойти на курсы Осоавиахима, стать инструктором и была готова к нападению, ведь, по ее словам, «декханин <крестьянин. – А. С.> хочет мирной жизни, поэтому он должен уметь защищать свой хлопок, свои заводы».³¹ Ее внешность почти не описана: автор обратил внимание на руку, державшую оружие, и на мозолистую ладонь, покрытую порохом, так что на первый план вышли внутренние качества новой советской женщины, которая готова бороться за свободу. Этот образ работал также на активно проводимую в 1930-е гг. политику в национальных государствах, показывая освобожденную женщину Востока.

Предельное выражение активная позиция женщины в оборонной литературе получила в изображении женщины на войне.

Одна из критиков оборонной литературы, Т. И. Немчинова, в своей статье призывала писателей обратить внимание на участниц Гражданской войны, отмечая, что в уже опубликованных произведениях отношение к женщине снисходительно, а «сведение причин политического роста и деятельности женщины к любовному конфликту искажает и снижает образ работницы и крестьянки, дравшихся в рядах красноармейцев, побеждавших и умиравших за Советы наравне с мужчинами».³² Отметив отдельные удачные образы, она пришла к выводу, что лучше всего говорили о женщинах в революции сами женщины и выделила Р. М. Азарх и Л. М. Рейснер. В журнале «Залп» появился биографический очерк о Рейснер, составленный детской писательницей Е. А. Борониной.³³ Очерки Азарх и Рейснер в издании не публиковались: Рейснер умерла в

³¹ *Круковский Ю.* Мухарам // Залп. 1931. № 12. С. 37.

³² *Немчинова Т.* Женщина – участница гражданской войны – в художественной литературе // Залп. 1934. № 3. С. 32.

³³ *Боронина Е.* Лариса Рейснер // Залп. 1931. № 2. С. 43–46. В Рукописном отделе Пушкинского Дома хранится личный фонд писательницы (672) с творческими материалами (повестями, стихотворениями, пьесами, созданными в соавторстве с С. Д. Зельцер), отзывами на произведения, письмами, фотографиями и биографическими документами (членскими билетами и пр.). Подробнее о ее судьбе см.: «Дневник стал потребностью...»: дневник Е. А. Борониной (Публикация Т. С. Царьковой) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2014 год: блокадные дневники. СПб., 2015. С. 283—288.

1926 г., а журнал брал только недавно подготовленные тексты писателей, Азарх жила в Москве и, видимо, не подавала свои работы в «Залп».

В. В. Вишневский писал, что на появление образа комиссара в пьесе «Оптимистическая трагедия», одном из самых известных произведений о Гражданской войне, созданных в 1930-е гг., повлияли рассказы и воспоминания о Е. Б. Бош, Р. С. Землячке, Н. К. Островской и Рейснер. Драматург отмечал такие черты прототипов, как грацию, сдержанность, интеллигентность, вежливость, красоту, оттеняя ими бесстрашие, активность и простоту.³⁴

Комиссар показана последовательной и активной носительницей советской идеологии. Как только героиня появилась на сцене, она была названа автором «Женщина». После представления «Я комиссар, назначенный к вам»³⁵ командиру корабля реплики персонажа стали предваряться обозначением «Комиссар». Название роли приводило к использованию мужского рода в ремарках: «Комиссар над чем-то задумался. Что-то решил. Комиссар вообще больше наблюдает и думает, чем говорит, потому что он должен сделать очень многое».³⁶ В ремарках при описании действий героини встречался и женский род, согласовывавшийся с другими номинациями («Она» или «Женщина»): «И она под испуганными взглядами бесцеремонно трогает, расчетливо и обдуманно, как почти все, что она делает, неприкосновенного доселе Вожака»; «И, отвечая, женщина погладила парня по голове, не то успокаивая, не то подчиняясь».³⁷ Обычно, когда драматургом использовался женский род, действия персонажа приобретали сексуальный подтекст (во втором случае, несмотря на материнскую окраску жеста, героиня согласилась на секс с Алексеем). Так проявлялась двойственность персонажа, – его женской (показываемой как телесная) и мужской (описываемой как функциональная, представителя власти и борца революции) сторон.

Женская природа Комиссара сочетается с религиозной основой: ответом известной фразе героини, сохранившейся и в поздней редакции: «Ну, кто еще хочет попробовать комиссарского тела?» звучит реплика Алексея «Я доберусь до тебя, до тела твоего!».³⁸ Инверсия «тела твоего», а также выделение притяжательного местоимения, пусть и не

³⁴ Вишневский В. Оптимистическая трагедия / Отв. ред. И. Клейнер. М., Л., 1933. С. 90–91.

³⁵ Там же. С. 12.

³⁶ Там же. С. 28.

³⁷ Там же. С. 29; 72.

³⁸ Там же. С. 15; 45.

первой прописной буквой, имеет продолжение в прямой отсылке к Христу в предсмертной речи захваченного и подвергнутого самосуду офицера: «Мир будет покорен примером, понимаете, идеей, а не силой. Понимаете? Христос это сделал с двенадцатью последователями».³⁹ В финале Комиссар своим примером повела на казнь немногочисленные остатки отряда. Последние две реплики пьесы отсылают к преодолению смерти, подобно Христу: «Комиссар. Есть ли смерть для нас? Матросы. Нет смерти для нас!».⁴⁰ Религиозный подтекст финала и отряд, идущий на смерть, вызывают ассоциации с поэмой А. Блока «Двенадцать».

В моменты действий героини как комиссара она представала воплощением идеи, существом бесполом или приобретала маскулинные черты; представление ее как духовного вождя и параллели с образом Христа имели тот же эффект; женское в ней проявлялось на телесном уровне.

Такой сложный образ в оборонной литературе первой половины 1930-х гг. был исключением. Ряд произведений военной тематики первой половины 1930-х гг. неоднороден, включает как пьесу Вишневского, опирающуюся на модернистские традиции, так и очерки и рассказы начинающих писателей.

В большинстве случаев единичные женские образы выведены в мужском мире оборонных произведений как отсталые жены военных, их основная функция – проверка сознательности бойца. Подобные образы отражали существовавшие в обществе убеждения. Отношение к женщине, в том числе в официальных документах, оставалось настороженным: в партийных декларациях она представала помехой политике, поскольку считалась легко поддающейся влиянию классового врага. Например, в постановлении ЦК ВКП(б) от 15 июня 1929 г. отмечалось, что недостаточная активность масс работниц и крестьянок в решении партийных задач приводит к тому, что «в условиях обострения классовой борьбы в отдельных случаях облегчает антисоветским элементам наиболее отсталые слои трудящихся женщин использовать для борьбы против партии и советов».⁴¹

Вероятно, популярность образа жены – представительницы старого мира – объясняется так же тем, что целевой аудиторией текстов были в первую очередь

³⁹ Там же. С. 50.

⁴⁰ Там же. С. 82.

⁴¹ Постановление ЦК ВКП(б) об очередных задачах партии по работе среди работниц и крестьянок. 15 июня 1929 г. // Коммунистическая партия Советского союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). Изд. 9. М., 1984. Т. 4. 1926–1929. С. 515.

красноармейцы и краснофлотцы, большинство из них были крестьянами. Партийная работа в деревне была развита намного слабее, чем в армии, и существовал значительный количественный разрыв между крестьянами и крестьянками в партии.⁴² Произведения играли воспитательную роль, читатели должны были понять, что жену надо либо переучить, либо развестись с ней.

Еще одной важной особенностью эпохи была ориентация на мужской идеал, на стереотипы, связанные с мужским поведением и мышлением, именно им стремились соответствовать при создании образа новой женщины.⁴³ Противопоставление двух типов женщин, отсталой, с одной стороны, и гражданки – боевого товарища, с другой, характерно для 1920-х гг.,⁴⁴ отразилось и в оборонных произведениях начала 1930-х гг.

В оборонной литературе проявилось отличие действительной и декларируемой эмансипации женщин в межвоенные годы.

⁴² См.: *Костенко Ю. А. Женское движение в России в 1920–1930-е гг.* Дис. на соиск. ... канд. истор. наук. М., 2006. С. 48.

⁴³ *Костенко Ю. А. Женское движение в России в 1920–1930-е гг.* С. 206.

⁴⁴ См. *Wood E. A. The baba and The Comrade: Gender and Politics in Revolutionary Russia.* Bloomington: Indiana University Press, 1997. P. 215.

**На границе между массовой и высокой литературой:
поэтика цикла «Лабиринты Ехо» Макса Фрая**

Одной из черт переходной эпохи рубежа XX-XXI веков является размывание границ внутри литературной системы. Как и в другие переходные эпохи, в 90-е годы расшатываются границы между жанрами, направлениями, между разными видами искусства, текстовой и внетекстовой реальностью, а также между условно «высокой» и «низкой» литературой. С этой точки зрения в высшей степени показательным явлением для такой культурной ситуации оказывается творчество Макса Фрая – литературной маски, созданной художниками-концептуалистами Светланой Мартынчик и Игорем Степиным.

Речь идет об коммерчески очень успешном авторе, в творчестве которого можно обнаружить как черты массовой развлекательной литературы, так и черты более интеллектуального условно «высокого» искусства. И если черты массового фэнтези в первом цикле Макса Фрая «Лабиринты Ехо» кажутся очевидными и дают о себе знать хотя бы на уровне тематики и сюжета (главный герой по имени Макс был неудачником в нашей реальности, но попал в волшебный мир Ехо, где стал могущественнейшим колдуном, работающим в организации по раскрытию преступлений с применением магии, при этом Макс постоянно удается то, что считается невозможным – и с каждой следующей книжкой герой кажется все исключительней и исключительней), то черты «серьезной» литературы пока не были достаточно хорошо описаны, хотя и не раз становились объектом исследовательского интереса.

Так, например, А. А. Князева и О. Ю. Осьмухина демонстрировали, что в некоторых книгах Фрая сознательно играет с традицией мениппеи¹ и с хронотопом рыцарского романа.² Н. В. Лаврентьева отмечала, что в книгах Фрая присутствует более

¹ Князева А. А., Осьмухина О. Ю. Мениппейная традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // Филология и культура. 2019. № 1 (55). С. 190-195.

² Князева А. А., Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения хронотопа рыцарского романа в отечественном фэнтези (на материале романа Макса Фрая "Гнезда Химер. Хроники Овётганны") // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. № 3. С. 658-662.

сложная интертекстуальная игра, нежели в традиционном фэнтези,³ а также мотивная структура, скрепляющая воедино разные книги цикла.⁴ Некоторые исследователи отмечали нехарактерную для массового фэнтези философскую основу творчества Фрая⁵ – или фольклорно-мифологическую.⁶ Наконец, исследователи обращали внимание на проработанную языковую структуру произведений автора.⁷

Однако представляется, что из отдельных работ, посвященных тем или иным частным аспектам поэтики автора не складывается какого-то комплексного представления о творчестве Макса Фрая. Попытку описать концепцию художественного мира Макса Фрая мы видим в работе Ореховой.⁸ Исследовательница обращает внимание на то, что в центре эстетической системы автора лежит особое отношение к мифологической основе художественного мира, проявляющееся, в частности, в представлении о безграничных возможностях слова, которое может воплощаться в реальности. По ее словам, «повесть за повестью, книга за книгой Макс Фрай разрабатывает мотив безграничного могущества, скрытого в речи, благодаря чему тот перерастает свои первоначальные масштабы, превращаясь в миф о слове, повелевающем Вселенной».⁹ Орехова, учитывая прямые высказывания героев о силе слов, работает в первую очередь с уровнем сюжета, ведь в

³ *Лаврентьева, Н. В.* Интертекст в романе Макса Фрая "Так берегись" // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2021. № 4 (73). С. 103-109.

⁴ *Лаврентьева Н. В.* Образ птицы в романах Макса Фрая // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2020. № 4. С. 21-26.

⁵ *Любарский Р. В.* Концепция "мага как сверхчеловека" К. Кастанеды в творчестве В. Пелевина и Макса Фрая // Актуальные научные исследования в современном мире. 2021. № 10-12 (78). С. 157-162.

⁶ *Сафрон Е. А.* Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 226-235.

⁷ *Пестрикова Е. А.* Окказиональные междометия в романах Макса Фрая о приключениях сэра Макса // Вестник МГУП имени Ивана Федорова. 2016. № 2. С. 169-171; *Рогова Д. С.* Почему – Макс Фрай? (историко-культурные и персонологические предпосылки изучения современного литературного контекста) // ФОРУМ / forUM : Сборник научно-исследовательских статей студентов. Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского. Липецк, 2020. С. 74.

⁸ *Орехова Е.Е.* Миф о слове. Макс Фрай // Вопросы литературы. 2020. № 5. С. 87-99.

⁹ Там же. С. 90.

последних повестях «Лабиринтов Ехо» граница между словом и предметным миром, а также между художественной и нехудожественной реальностью размывается максимально явно. В первую очередь речь о финальном сюжетном повороте: в последней повести («Тихий город») Макс узнает, что он не человек, а существо, созданное из сна его шефа Джуффины Халли специально для того, чтобы полюбить мир Ехо и затем отправиться в заточение. Дело в том, что волшебный город на грани гибели, и может существовать только тогда, когда кто-нибудь могущественный вроде Макса по-настоящему хочет, чтобы этот город существовал. По сюжету Макс сбегает из своей «тюрьмы» в нашу реальность – реальность читателя – пишет и издает все книги, которые читатель только что прочел, и за счет этого герой обеспечивает существование Ехо, ведь теперь многие читатели его романов (реальные читатели книг Макса Фрая) искренне хотят, чтобы Ехо существовал. Так провозглашается равноправие реальности и вымысла, а само существование книг писателя Макса Фрая объясняется действиями героев этих книг, которые хотели и смогли воплотиться в жизнь.

Однако мысль о том, что наша жизнь, сны и художественные тексты равноправны и взаимопроницаемы, была бы просто шаблонной постмодернистской идеей, если бы не была воплощена в книгах Макса Фрая значительно более тонко, чем казалось исследователям и критикам. Сама эта мысль, центральная для понимания структуры художественной реальности книг Фрая, воплощается на уровне языка, а точнее, в том, как уровень речи героев и повествователя связывается с сюжетным уровнем благодаря особой организации мотивной системы. Отмеченный Ореховой «мотив материализации слова»,¹⁰ получающий очевидное воплощение в сюжетах последних книг «Лабиринтов Ехо» и дальнейших книгах о Ехо, на самом деле вводится автором в первых же повестях. Уже там можно заметить, что текст устроен так, что любая случайно произнесенная фраза может неожиданно получить воплощение в предметной реальности текста – в той же книге или в одной из следующих. От читателя требуется лишь определенная внимательность при чтении, позволяющая обнаружить подобные случаи и убедиться в их закономерности, а не случайности. Таким образом, центральный сюжетный поворот последней книги цикла получает художественное обоснование и оказывается подготовлен авторской игрой с читателем, растянутой на 5 лет и 26 повестей.

Рассмотрим одну из первых повестей – «Магахонские лисы». Вкратце опишем сюжетную канву. Когда-то в Магахонском лесу недалеко от Ехо орудовала шайка бандитов,

¹⁰ Там же. С. 94.

называвшихся лисами. Сейчас в лесу снова появились бандиты – очень похожие на предыдущих. Возникает подозрение, что новые лисы просто специально маскируются под прошлых, но на всякий случай сотрудники тайного сыска решают помочь полицейским в их операции. Выясняется, что разбойниками оказываются ожившие мертвецы – бывшие Магахонские лисы. Макс с коллегами обезвреживают их и арестовывают рыжего Джифу – их предводителя. Однако через какое-то время Джифа сбегает с помощью могущественной колдуньи леди Танны – его бывшей возлюбленной, которая его и оживила. Макс с коллегой – леди Меламори – снова устремляется в погоню, и в финальном сражении с преступниками Макс чуть было не отрубает голову, но в результате преступники оказываются уничтожены. Рассмотрим языковую и мотивную структуру этой повести.

Одной из наиболее ярких особенностей языка Макса Фрай является стремление к разворачиванию и реализации тропов или, например, фразеологизмов. Так, в «Магахонских лисах» постоянно возникают выражения вроде: «гипотетическая кошка, пробежавшая было между нами, благополучно сдохла!» (Лисы, 95),¹¹ «если кому-то срочно требовались веревки, ему следовало вить их из меня немедленно» (Лисы, 35) и т.д. (эта стилистическая особенность сохраняется и в остальных книгах цикла).

Подобные развернутые образы могут возникать в рамках одного предложения, но могут разворачиваться на протяжении целой сцены. Подобное мы видим, например, когда лейтенант Шихола – обладатель красивого носа – заходит в кабинет Макса, и в речи повествователя появляются связанные между собой метонимические конструкции: «И тут в дверях замаячил роскошный нос капитана Шихолы. <...> подумал я. И обратился к носу: <...>

— Вы не заняты, сэр Макс? — тактично спросил владелец этого великолепного носа. <...>

Впрочем, при всем своем шикарном росте и почти атлетическом сложении, парень все равно казался необязательным приложением к собственному непостижимому носу...» (Лисы, 20).

После этого и в других местах повести встречаются фразы вроде «В дверях замаячил роскошный нос капитана Шихолы» (Лисы, 40); «кивнул Шихола и бережно извлек свой нос из моего кабинета» (Там же).

¹¹ Фрай М. Магахонские лисы. Цит. по: Фрай М. Волонтеры вечности. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 5-154. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Лисы) и номера страницы.

Описанная особенность языковой манеры характерна как для речи повествователя, так и для речи героев Макса Фрая, и те, разворачивая те или иные образы, часто не ограничиваются собственными языковыми возможностями, а дополняют речь, например, жестами: «У тебя отвращение к официальным церемониям **на лбу написано. Вот такими буквами!** — он широко развел руки, пытаясь наглядно объяснить мне непостижимый размер этой гипотетической надписи» (Лисы, 26). Такая же модель, впрочем, используется в «Магахонских лисах» и в другом контексте: «— <...> мы будем ехать как минимум в четыре раза быстрее. <...>

— Ну да, а потом амобилер разваливается на **вот такие малюсенькие кусочки!** — Джуффин сложил пальцы в щепоть, пытаясь наглядно показать всему Миру, насколько малы эти грешные кусочки. — Это мы уже видели!» (Лисы, 56).

Здесь, впрочем, перед нами не совсем троп: Джуффин имеет в виду случай из первой книги, когда Макс развил на амобилере такую скорость, что тот в прямом смысле развалился. Перед нами показательный пример того, как тонка оказывается граница между языковой и предметной реальностью.

Подобное размывание границ между языковым образом и предметным миром мы видим в связи с центральным образом «Магахонских лис» – образом, вынесенным в заглавие. Разбойники, жившие в Магахонском лесу, были метафорически названы жителями Эхо лисами, потому что прятались в тайной системе туннелей, похожих на лисьи норы. Эта метафорика развивается повествователем. Для обозначения этих туннелей на протяжении всего произведения используется именно слово «нора»: в разных местах повести оно возникает 21 раз; для сравнения: слова «подземелье», «подземный проход» или «подземный коридор» возникают в общей сложности лишь 5 раз.¹² Облава на преступников, случившаяся десятилетия назад, называется охотой («была объявлена Большая Королевская охота на Магахонских Лис» (Там же)), а ее участники – охотниками; да и сами «лисы» тоже занимались «охотой» (Там же), когда грабили путников. **Охотой** называется и облава на преступников, происходящая во время событий повести. Вообще слова «охота» и «охотник» применительно к истории «магахонских лис» используется семнадцать раз. Когда Макс с Меломори – Мастером **преследования** Тайного Сыска – гонятся за преступниками, они берут след, как ищейки («я почувствовал настоящий

12 Стоит также отметить устойчивый эпитет «рыжий», закрепленный за главарем разбойников: он также помогает соотнести героя с лисой: «после того, как его чуть не поймали, **рыжий Джифа совсем зарылся в свою нору**» (Лисы, 23)

охотничий азарт. Мускулы лица напряглись, а потом выдали такую **хищную** улыбочку...» (Лисы, 112)).

Любовь Фрая к развернутым речевым образам, заполняющим пространство текста, представляется вполне закономерной, ведь, как уже было отмечено, в «Лабиринтах Ехо» важную роль играет представление о том, что слово столь же важно и «реально», как и предметный мир. В художественном мире Фрая это представление получает очевидное воплощение благодаря тому, что отдельные речевые образы могут «реализовываться» не только на уровне речи героя или повествователя – любое слово может выйти за границы речи и материализоваться в предметном мире книги. В «Магахонских лисах» этот принцип проявляется прежде всего в связи с мотивной системой и главными сюжетными поворотами.

Для начала стоит отметить, что важную роль в повести играет тема предчувствия и предсказания, что само по себе подготавливает почву для дальнейшего «воплощения» слова «в жизнь». Эта тема проявляется и в связи с как бы случайными речевыми оборотами («К нам делегация. <...> Ну да, конечно, **это можно было предсказать...**» (Лисы, 9); «Вы просто **ясновидец**, сэр Макс! (Лисы, 43); «Разумеется, я мог бросать службу и открывать частное **бюро предсказаний...**; «Я **знал**, что вы это скажете (Лисы, 34)»; «Наверное, бедняга курьер принял меня за **ясновидящего**» (Лисы, 64) и т. д.), и в связи с мистическими предчувствиями, которые по сюжету порой возникают у волшебников.

«Предчувствия» героев в основном касаются приключений, которые ждут Макса, и важное место в этих предчувствиях занимает, во-первых, тема выстрела из рогатки бабума – местного огнестрельного оружия, а во-вторых – тема потери головы. Так, в начале повести Джуффин предупреждает Макса, что при всем его волшебном могуществе, из него мишень для выстрела из бабума не хуже, чем из обычного человека (Лисы, 47), а Шурф просит Макса «поберечь голову от рогаток» (Лисы, 63). Сам Макс, размышляя об устройстве бабума, замечает, что «выстрел в голову – это верная смерть» (Лисы, 74), а, обращаясь к своему новому знакомому Анде Пу, говорит, что тот сможет поехать на охоту вместе с Максом и описать все происходящее, «Если в тебя никто не попадет из бабума, конечно, но жизнь сложна и **непредсказуема!**» (65).

Когда происходит облава на Магахонских Лис, в Макса действительно выстреливают из бабума, однако он спасается благодаря тому, что один из заколдованных им преступников подставляет свою собственную голову под выстрел. То, что преступник здесь теряет именно голову, выглядит в контексте произведения не случайным. Дело в том, что сам Макс в финале повести чуть не лишится головы, и эта тема «подготавливается»

заранее, в том числе на уровне речи: «Могу **принести вам на блюде голову** какого-нибудь мятежного Великого Магистра» (Лисы, 5); «Это еще один милый штрих к его портрету: парень обожал работать с холодным оружием, **просто голову терял!**...» (Лисы, 23-24); «Да сэр Джуффин Халли за такую лирическую прозу **голову** твоему редактору **откусил бы**, и тебе заодно!» (Лисы, 37).¹³

Развитие тем предсказания, потерянной головы и выстрела из бабума достигает апогея в финале, когда Макс и Меламори настигают леди Танну и оживленного ей Джифу – главных отрицательных персонажей. Танна пытается отсечь Максу голову, но тот случайно спасается. После этого Джифа стреляет в Макса из рогатки бабума («Макс, он выстрелил в тебя из бабума, представляешь?! Я-то **ожидала чего угодно, только не этого!**» (Лисы, 128)) – но тот снова случайно спасается, потому что заряд попадает в бутылку бальзама кахара – тонизирующего напитка, которую Макс взял с собой (здесь мы также сталкиваемся с реализацией речевого образа: дело в том, что и бальзам кахара как в этой повести, так и в предшествующих и последующих нередко называется героем живительным или спасительным,¹⁴ а здесь он в прямом смысле спасает жизнь героя).¹⁵

В результате сражения умирает не Макс, а преступница леди Танна – причем она умирает, именно «потеряв голову». Она пыталась убить Меламори, превратив ее голову в птичью, но Макс сделал так, что преступница применила это заклинание на себя. Показательно, что даже после победы над противниками образ отделенной от тела головы

13 Показательно, что и в конце повести, когда коллеги пересказывают Максиму столичные слухи, появившиеся после возвращения Макса из Магахонского леса, в них также фигурирует оторванная голова: «Кстати, ты что, действительно припер сюда мешок с головой рыжего Джифы?» (Лисы, 146); «Ты что, принес голову этого несчастного, Макс?» (Там же).

14 «Неужели я мог отправиться на опасное дело без бутылочки с бальзамом Кахара?! Он-то и спас положение» (Камера, 186); «Даже глоток бальзама Кахара не смог вернуть бедняге его обычную оживленность» (Лисы, 72); «Это я уже сказал вслух, обращаясь к бутылке с бальзамом Кахара, которая в очередной раз спасла мне жизнь. На моей «исторической родине» <...> я бы уже давно скончался от хронического переутомления...» (Волонтеры, 449); и т.д.

15 Показательно, что первая реакция героя на чудесное спасение – шутка с реализованной метафорой, которую Макс произносит, глядя на дыру в одежде и осколки бутылки: «Кажется, у меня взорвалось сердце! – Я нервно рассмеялся. – Стрессы на работе – ужасная штука, а я такой нежный!» (Лисы, 127)

не исчезает из текста. Речь не только о том, что персонажи прямо обсуждают, что герой чуть не лишился головы, но и о случайном речевом образе: «Когда я увидела радужный блеск вокруг твоей шеи, я **совсем потеряла голову...**» (Лисы, 129).

Макс же в результате теряет голову лишь метафорически (см. самый финал повести: «Я опустился на пол и с облегчением расхохотался. **Голова шла кругом** от всех этих безобразий, но голова и должна идти кругом, это ее основная обязанность!» (Лисы, 154)).

Итак, ожидаемая, но не произошедшая потеря Максом головы из-за выстрела бабума, а также реальная потеря головы преступницей – эти события кульминации – были подготовлены особой мотивной системой и представляют собой реализацию образов, возникавших по ходу текста в первую очередь на уровне языка. С подобным мы сталкиваемся постоянно, причем не всегда реализация заметна в рамках одного текста, как в «Магахонских лисах» – нередко мы сталкиваемся с тем, что реализация образа происходит в одной из следующих книг.

Так, в «Магахонских Лисах» Макс в качестве шутки предполагает, что тайным сыщикам разрешили заводить гаремы (Лисы, 5), в «Волонтерах вечности» Мелифаро в качестве шутки говорит Теххи, что к Максусу приехал гарем (Волонтеры, 472)¹⁶ – а в «Темной стороне» Макс становится царем кочевников, и у него действительно появляется гарем из трех жен, причем Мелифаро сначала воспринимает новость об этом как шутку, и лишь потом осознает, что это реальность (Темная сторона, 110). Точно так же на протяжении цикла Мелифаро неоднократно в шутку называет Макса «чудовищем», а в «Болтливом мертвце» Макс в прямом смысле превращается в чудовище с волчьей головой и нечаянно пугает Мелифаро, так что тот долго не может прийти в себя – и уже после возвращения Макса в человеческий облик говорит: «Заходи, чудовище... Дырку над тобой в небе, эта фраза больше не кажется мне смешной!» (Мертвец, 221).¹⁷

Это не единственный случай, когда материализация образа связана с устойчивыми характеристиками героев и проходит через множество повестей. Так, например, в

16 *Фрай М.* Волонтеры Вечности. Цит. по: *Фрай М.* Волонтеры Вечности. Спб.: Терра — Азбука. 1997. С. 427-474. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Волонтеры) и номера страницы.

17 *Фрай М.* Болтливый мертвец. Цит. по: *Фрай М.* Болтливый мертвец. Спб.: Терра — Азбука. 1999. С. 137-240. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Мертвец) и номера страницы.

«Магахонских лисах» неслучайно то, что леди Танна пыталась превратить голову Меламори именно в птичку. Как показывала Лаврентьева, образ птицы устойчиво связан с героиней, не случайно в конце концов в «Гугландских топях» Меламори в прямом смысле превращается в птицу (а также в образе птицы находит Макса в финале последней повести цикла).¹⁸

С Меламори связан и другой случай материализации образа. Речь о самом названии ее профессии. Когда Макс знакомится с коллегами, ему представляют Меламори как «Мастера преследования», и девушка так говорит о себе: «стоит мне ступить на чей-то след, как сердце его понимает, что наше свидание неминуемо...» (Милые люди, 91).¹⁹ Все это поначалу предстает в глазах читателя набором метафор, пока не становится известно, что Мастер преследования обладает волшебной способностью: она может найти невидимый след человека, встать ногами на этот след, пойти по нему (ставя ноги «след в след»), и в это время у преследуемого в прямом смысле ухудшается самочувствие и начинаются проблемы с сердцем.²⁰ Обыгрывание привычного выражения чувствуется и в

18 Лаврентьева Н. В. Образ птицы в романах Макса Фрая. С. 23-25. Нечто похожее мы видим и в связи с другой возлюбленной Макса – леди Теххи. На протяжении нескольких повестей Макс периодически ловит себя на мысли, что Теххи очень похожа на него самого и что она очень точно отражает его настроение. В связи с этим в речи рассказчика возникает слово «зеркало» («Я улыбнулся Теххи. Она тут же ответила понимающей улыбкой – отразила мою быстрее, чем зеркало» (Очки, 426) (Фрай М. Очки Бакки Бугвина. Цит. по: Фрай М. Волонтеры Вечности. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 347-426. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Очки) и номера страницы)). А в «Темной стороне» эта метафора приобретает дополнительное значение, выясняется, что «зеркальность» – не особенность характера, а волшебное свойство героини, которая является не совсем человеком: «Она – зеркало, – тихо сказал мне Джуффин. – Как и все дети Лойсо Пондохвы, леди Теххи быстро становится отражением своего собеседника. А уж их знаменитый папочка был наилучшим из зеркал» (Темная сторона, 121).

19 Фрай М. Милые люди. Цит. по: Фрай М. Лабиринт. Спб.: Терра — Азбука. 1996. С. 81-157. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Милые люди) и номера страницы.

20 Игра с реализацией образа возникает и тогда, когда сам Макс берет на себя работу Мастера преследования и идет по следу преступника: «— А, все ясно. Твой клиент умер! — вздохнула она. <...>

названии профессии сэра Нумминориха Куты – он нюхач. Очевидно, что во внутренней форме слова заложена языковая игра, ведь сыщики – те, кто что-то *разнюхивают*, однако Нумминорих нюхач потому, что в прямом смысле способен чувствовать запахи самых разных людей и вещей, даже если они исчезли из помещения пару дней назад. Другое распространенное выражение обыгрывается в связи с сэром Кофой – третьим человеком, который в Тайном сыске также специализируется именно на поиске преступников. Так, например, когда в «Простых волшебных вещах» Кофа произносит фразу «ноги сами подняли меня из-за стола и понесли на улицу» (Вещи, 257),²¹ перед нами не просто использование расхожего выражения, но иллюстрация волшебных способностей персонажа: «если я думаю о чем-то дольше нескольких минут, мои ноги непременно приносят меня туда, где я могу повстречать главное действующее лицо <...> Это ни в коем случае не метафора, мальчик. Это – мой маленький талантлик, один из самых полезных!» (Вещи, 249)

В общем, реализации метафорических образов и случайных фраз возникают постоянно. Стоит Максу в шутку сказать, мол, «а та пожилая леди за соседним столиком не из вашей команды, часом? Что-то она на меня больно опасно косится...» (Милые люди, 84), выясняется, что это правда, и под личиной пожилой женщины скрывается сэр Кофа Йох. Стоит в шутку назвать соседа-придворного «человеком, который всю жизнь получал подзатыльники от Его Величества» (Дебют в Ехо: 20),²² выяснится, что «однажды сэр Маклук действительно удостоился Высочайшей затрещины, когда самолично наступил на королевский подол» (Там же). Стоит сказать «Значит, здесь присутствует магия более высокой ступени, чем сотой. Какой-нибудь сто семьдесят третьей или двести двенадцатой. С моей точки зрения, это уже неважно» (Там же, 51) – и через две страницы героям придется уже по другому поводу столкнуться с магией именно двести двенадцатой ступени. Когда Макс думает о хозяйке трактира, что она «исчезла быстро и бесшумно, как

— Умер? — изумился я.

— Ну да. А ты думал, я шутила, когда сказала тебе, что **если ты встаешь на след, сердце останавливается? Это была не метафора**, можешь мне поверить!..» (Лисы, 116).

21 *Фрай М.* Простые волшебные вещи. Цит. по: *Фрай М.* Темная сторона. Спб.: Terra — Азбука. 1997. С. 169-348. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Вещи) и номера страницы.

22 *Фрай М.* Дебют в Ехо. Цит. по: *Фрай М.* Лабиринт. Спб.: Terra — Азбука. 1996. С. 9-80.

ть» (Путешествие, 533),²³ выяснится, что «она и есть тень» (Там же), и все жители города уже не люди, а волшебные создания – тени прошлых себя. В «Темной стороне» Макс, выпив из дырявой чаши сэра Шурфа, говорит: «А мне кажется, что я скоро начну летать, буквально с минуты на минуту!» (Темная сторона, 39) – и через несколько минут он действительно случайно взлетает в воздух, спасаясь от Гугимагона, вселившегося в Шурфа. Когда Макс в «Возвращении Угурбадо» слышит слово «анавуайна», он думает о том, что оно похоже «на имя какой-нибудь удивительной женщины эльфийских кровей» (Возвращение, 105)²⁴ – и позже выясняется, что страшная болезнь действительно была названа так в честь удивительной эльфийской леди с таким именем. В «Тайне клуба дубовых листьев» Макс, размышляя о происках неизвестных колдунов, называет их деяния «детскими шалостями», его собеседник – могущественный колдун Маба Калох – оживляется и поддакивает: «Да, именно „детские шалости“, лучше и не скажешь!» (Тайна клуба, 51)²⁵ – и в результате преступниками оказываются именно дети.

Список примеров можно продолжать долго, особенно если учитывать, что фраза, произнесенная в одной повести, может дать о себе знать несколько книг спустя. Так, например, в «Путешествии в Кеттари» Макс, пытаясь открыть дверь не в ту сторону, думает: «Это было одно из самых омерзительных свойств моего организма: я всегда мучился с незнакомыми (а порой и с хорошо знакомыми) дверями» (Путешествие, 529) – и в «Лабиринте Менина» после очередных приключений выясняется, что отныне каждая дверь в мире для Макса будет превращаться в дверь между Мирами, и герою придется тратить силы и время, чтобы, открыв знакомую – и тем более незнакомую – дверь, остаться в мире Ехо.

По сюжету цикла главный герой является так называемым Вершителем, что означает, что его желания рано или поздно так или иначе воплощаются в жизнь. Это могущество героя на волшебной «Темной Стороне» (впервые упоминается в

23 *Фрай М.* Путешествие в Кеттари. Цит. по: *Фрай М.* Лабиринт. Спб.: Terra — Азбука. 1996. С. 440-604. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Путешествие) и номера страницы.

24 *Фрай М.* Возвращение Угурбадо. Цит. по: *Фрай М.* Власть несбывшегося. Спб.: Terra — Азбука. 1998. С. 5-228. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Возвращение) и номера страницы.

25 *Фрай М.* Тайна клуба дубовых листьев. Цит. по: *Фрай М.* Болтливый мертвец. Спб.: Terra — Азбука. 1999. С. 7-136.

четырнадцатой по счету повести «Темные вассалы Гленке Тавала») обретает следующий вид: любое сказанное Максом слово приобретает силу могущественного заклинания и сразу же воплощается, материализуется.²⁶

Но, как мы видим, сама структура текста такова, что на самом деле реализуются и многие проходные фразы, которые произносит Макс не на Темной стороне,²⁷ а в обычной жизни – в том числе в повестях, вышедших задолго до повестей о Темной стороне.

26 При этом еще в первых повестях герои Фрая то и дело обращают внимание на особую природу слова вообще и слов Макса в частности. В конце первой книги могущественный волшебник Махи Аинти рассказывает Максиму о силе слов, и его речь как будто предвосхищает содержание повестей о «Темной стороне» – и в то же время при повторном чтении речь Махи может восприниматься как рефлексия по поводу поэтики текста: «– Сэр Махи, я ваш вечный должник! (533)

– Ну уж и должник! Кстати ... не бросайся твоими словами ... Твои слова **иногда обладают особой силой**, и некоторые желания тоже. **Они сбываются**, знаешь ли...» (Путешествие, 534).

27 Не в связи с Темной стороной тема возможности материализации слов в волшебном мире поднимается прямо, например, когда выясняется, что магистр Хонна всегда говорит правду, предполагая, что в таком случае слова становятся могущественными заклинаниями (*Фрай М. Белые камни Харумбы*. Цит. по: *Фрай М. Лабиринт Менина*. СПб.: Азбука; М.: ОЛМА-пресс, 2000. С. 104), или когда говорится о том, что в глубокой древности «слова обладали сокрушительной силой. Сказанная вслух ложь тут же пыталась стать правдой. Иногда это получалось...» (Топпи, 333). На теме особой силы слова строится и сюжет повести «Очки Бакки Бугвина». Там выясняется, что Мохи Фаа – хозяин трактира «Джуффинова дюжина» – раз в году волшебным образом погружается в состояние, когда он не владеет собой и выполняет любые, даже самые абсурдные приказы любых людей. В определенный момент, еще до раскрытия этой тайны, Макс вместе с Мохи попадает в аварию на амобилере, и видит, что его спутник в крови. Тогда Макс бросается к нему, приговаривая: «Мохи, не вздумайте умирать!» (Очки, 383) – и эти случайные слова напуганного человека, не несущие особой смысловой нагрузки, срабатывают как волшебное заклинание и материализуются: как потом выясняется, Мохи действительно умирал, но ему пришлось исполнить волю собеседника и остаться в живых. Наконец, стоит отметить, что в сюжете последней повести важную роль сыграла Йонохская печать – волшебный предмет, воплощающий в реальность текст, на который эта

Кроме того, неожиданно воплотиться могут не только слова Макса, так что скорее мы имеем дело с общим принципом текста: слово всегда пытается воплотиться в реальность.²⁸

Так, в конце повести «Жертвы обстоятельств» Макс и Джуффин шутливо препираются по поводу лихого вождения Макса: «Кстати, вы на меня клеветеете, Джуффин, я пока не сломал ни одного амобилера...

— Не сломал, так еще сломаешь»²⁹ (Жертвы, 435-436) – и следующая же повесть («Путешествие в Кеттари») заканчивается тем, что Макс ломает амобилер (кстати, еще

печать поставлена (об этом сюжете, впрочем, см. подробнее: *Орехова Е.Е.* Миф о слове. Макс Фрай. С. 92-93).

28 В связи с этим стоит отметить и то, что в книгах Фрая воплощаются в жизнь и те мысли героя, реализации которых он не желает: так, например, встретив кочевников, короля которых Макс согласился изобразить, он с облегчением думает: «Судя по всему, никто не собирается валяться у меня в ногах» (Корабль, 165) (*Фрай М.* Корабль из Арвароха. Цит. по: *Фрай М.* Волонтеры вечности. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 155-346. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Корабль) и номера страницы) – а через страницу именно это они и делают. В «Дороте – повелителе манухов» Макс говорит о Теххи: «Вот уж чего мне действительно не хотелось: обнаружить однажды, что она — просто **клубочек** нездешнего, серебристого **тумана**, в точности **как ее непостижимые братишки-призраки...**» (Дорота, 233) (*Фрай М.* Дорота – повелитель Манухов. Цит. по: *Фрай М.* Вершитель. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 217-414. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Дорота) и номера страницы) – однако именно это и происходит, Теххи умирает и превращается в приведение в «Возвращении Угурбадо»: «Я посмотрел на нее и заметил, что ее тело стало почти прозрачным. Она уже исчезала, медленно таяла, **как утренний туман**» (Возвращение, 213). Этот сюжетный поворот, в свою очередь, предвосхищается сказанной еще в «Зеленых водах Ишмы» фразой: «Теххи выскользнула из спальни бесшумно, **как хорошо воспитанное привидение**» (Зеленые воды Ишмы: 10) (*Фрай М.* Зеленые воды Ишмы. Цит. по: *Фрай М.* Наваждения. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 5-198).

29 *Фрай М.* Жертвы обстоятельств. Цит. по: *Фрай М.* Лабиринт. Спб.: Терра — Азбука. 1996. С. 347-439. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Жертвы) и номера страницы.

один он ломает и в следующей после нее повести – в «Магахонских Лисах»). В «Простых волшебных вещах» Джуффин говорит Макс: «...у тебя такое лицо, словно ты собираешься сообщить мне нечто невероятное. Лойсо Пондохва воскрес, что ли?» (Вещи, 240) – и узнает, что выражение лица Макса было вызвано именно тем, что он узнал, что Лойсо жив – и познакомился с ним.³⁰ Также можно вспомнить, как магистр Нанка в «Волонтерах Вечности» вскользь отмечает, что тайный сыск на самом деле похож скорее на какой-то зловещий магический орден, а не на полицию (Волонтеры, 554) – и в «Лабиринте Менина» выясняется, что Джуффин действительно сознательно решил создать собственный орден, замаскировав его под службу, которая борется с орденами (ср. показательную фразу Макса: «Странно слушать ваши признания, — задумчиво заметил я. — Сколько раз мы с вами шутили по этому поводу: дескать, не Тайный Сыск, а Орден какой-то, — я даже не решался предположить, как все это близко к правде» (Лабиринт Менина, 267)).³¹

Любопытно, что материализация образа логично опирается именно на особенности авторского стиля, является как бы его продолжением. Скажем, мы неоднократно сталкиваемся с ситуациями коммуникативного провала между Максом и его коллегами, вызванными тем, что те не понимают выражений героя, и это приводит к каламбурному переосмыслению привычных нам образов. Например, когда в разговоре с Шурфом Макс использует присказку «без меня меня женили» (Наследство, 255),³² тот всерьез спрашивает его, на ком он женился и обдумал ли последствия; когда Макс упоминает выражение

30 Этот сюжетный поворот предвосхищается очередным как бы шуточным диалогом, в котором Макс отмечает, что он так часто сталкивается с упоминаниями об этой знаменитой личности, что сомневается, что Джуффин действительно его убил, и ожидает будущей встречи со знаменитым магистром (Темная сторона, 134). Более того, в этом же диалоге Джуффин, восхищенно рассуждая о подвигах Макса, произносит: «Можно было подумать, что воскрес Лойсо Пондохва, честное слово!» (Там же).

31 *Фрай М.* Лабиринт Менина. Цит. по: *Фрай М.* Лабиринт Мёнина. СПб.: Азбука; М.: ОЛМА-пресс, 2000. С.: 137-272. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Лабиринт Менина) и номера страницы.

32 *Фрай М.* Наследство для Лонли-Локли. Цит. по: *Фрай М.* Болтливый мертвец. СПб.: Терра — Азбука. 1999. С. 241-438. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Наследство) и номера страницы.

«посетит Кондратий», Меламори спрашивает, кто такой Кондратий (Лисы, 118); когда в разговоре с Мелифаром Макс говорит о том, что «дело пахнет керосином», собеседник решает, что речь о реальном запахе («Король Банджи», 323)³³ и т.д.³⁴

Но такие же коммуникативные провалы могут приводить и к материализации речевой формулы в предметном мире произведения. Так, например, Макс в какой-то момент советует леди Кенлех «вешать лапшу на уши» Мелифаро (Вассалы, 81),³⁵ и девушка, не знакомая с традициями Ехо и манерой общения Макса, на свидании начинает в прямом смысле вешать заказанную ей лапшу на уши избранника (Там же. С. 88-90). В «Камере» Макс во время битвы с преступником приказывает Шурфу: «Мочи его!»³⁶ (Камера, 190) – и тот, вместо того чтобы убить противника, вдруг прекращает сражаться и вызывает дождь, благодаря чему преступник становится мокрым. В «Дороте – повелителе Манухов», когда Макс объясняет Джуффину, почему он не читает свежих газет («А разве вы не знаете, как я читаю газеты? У меня свой метод. Сначала газета должна отлежаться под моим столом — полдюжины дней, не меньше! Очень хорошо, если на нее несколько раз наступят: это здорово повышает качество информации <...> к этому моменту новости успевают утратить свою актуальность. Они, можно сказать, становятся историей» (Дорот, 225)), Джуффин воплощает часть сказанного Максом в реальность: «Он повертел в руках газету, потом ехидно заулыбался <...> аккуратно положил ее на пол и немного потоптал ногами» (Там же. С. 226).

33 *Фрай М.* «Король Банджи». Цит. по: *Фрай М.* Лабиринт. Спб.: Терра — Азбука. 1996. С. 280-346.

34 Подобное «воплощение» слов, впрочем, может касаться не только фраз, сказанных в диалоге, но и оборотов в речи повествователя. В «Тихом городе» во время философского разговора Меламори и Макс вдруг слышат «голос свыше», который вторгается в беседу. В следующем предложении уточняется: «Он действительно прозвучал именно свыше, поскольку мы с Меламори сидели, а обладатель голоса стоял у нас за спиной, да еще и был наделен от природы изрядным ростом» (Тихий город, 292).

35 *Фрай М.* Темные вассалы Гленке Тавала. Цит. по: *Фрай М.* Вершитель. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 5-216. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Вассалы) и номера страницы.

36 *Фрай М.* Камера. Цит. по: *Фрай М.* Лабиринт. Спб.: Терра — Азбука. 1996. С. 158-208. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Камера) и номера страницы.

Стершиеся тропы, фразеологизмы, шутки, совершенно, казалось бы, случайные слова – самые разные образы, возникающие в речи Макса и других персонажей, не просто постоянно разворачиваются: они то и дело в том или ином виде материализуются в предметном мире художественного текста. Как уже было отмечено, это связано с лежащим в основе художественной концепции автора представлением о своеобразном равенстве словесной и предметной реальности (равно как и реальностей сна, вымысла и внетекстовой действительности) и о безграничных возможностях слова.

В связи с этим в «Лабиринтах Ехо» можно вычленить сквозной мотив уподобления жизни человека тексту или наоборот, а также связанный с ним мотив представления о «нечеловеческой» природе главного героя (при первом прочтении цикла этот мотив кажется связанным с тем, что Макс – пришелец из другого мира и слишком могущественный волшебник, но при повторном прочтении на первый план выходит представление о том, что Макс или его окружающие как будто все больше догадываются, что он не «человек», а персонаж книги). Эти мотивы, проявляясь в первую очередь на уровне языка, как бы случайных словесных образов, подготавливает появление финальных сюжетных поворотов.

Сопоставление книги и жизни дает о себе знать, например, в подобных выражениях: «Понимаю, что это неприятно, но **«сюжет» должен развиваться**. Возможно, мы узнаем что-то интересное» (Милые люди, 118); «и так неожиданно и печально закончится эта интересная история. — Какая история? — не понял Мелифаро. — **История моей жизни, экий ты бестолковый!**» (Арварох, 172); «„Кстати, вы не разминулись с Цвахтой?“

„Нет, — вздохнул я. — Кажется, он — тот еще **персонаж!**“

„Кто? „**Персонаж**“? А, ну да, **есть такое дело**“» (Лисы, 120).

Следует обратить внимание и на последние слова повести «Волонтеры Вечности»: «А потом я звонко чихнул <...> и с облегчением **рассмеялся такому неожиданному финалу**. — Все правильно, дорогуша, — сказал я сам себе. — Главное — поменьше патетики!» (Волонтеры, 574).

Также стоит отметить, что Мелифаро постоянно в шутку называется «Девятым томом» («Король Банджи», 321, 324; Жертвы, 435; Путешествие, 472; Волонтеры, 17 и т.д.), ведь его отец написал знаменитую восьмитомную «Энциклопедию мира», а затем произвел на свет ребенка.

Сомнения в человеческой природе Макса высказываются в основном в порядке шутки, при этом достаточно часто: «Ты вообще уверен, что ты – человек?» (Жертвы, 351); «Строго говоря, у нас в Тайном Сыске есть только один чистокровный человек – сэр

Кофа... Ну и ты, конечно, если можно считать человеком существо из иного мира!» (Наследство, 267); «Взять хотя бы твоих несчастных родителей, в чье существование, впрочем, мало кто верит...» (Тайна клуба, 23); «— Вижу. Ладно, считайте, что я больше не хочу домой к маме.

— А разве у тебя есть мама? — неожиданно удивился Кофа.

— По крайней мере, когда-то была.

— Вот уж никогда бы не подумал! — совершенно серьезно сказал он» (Грезы, 334).³⁷

Стоит отметить, что и в речи самого Макса можно порой обнаружить «сомнение» в собственной принадлежности к роду людей: «Фирменный рецепт сэра Макса из Ехо или, Магистры меня знают, откуда я на самом деле...» (Путешествие, 553); «Знаешь, ты ведь действительно сделал для меня гораздо больше, чем один человек может сделать для другого!

— А я — не человек, я — Вершитель, — мрачно сказал я. — И кажется, я постепенно начинаю понимать, в чем разница» (Возвращение, 205)

Как бы проходные речевые обороты, как это часто бывает в прозе Фрая, находят отражение в устройстве предметного мира произведений. Ведь в некоторых случаях сомнения в человеческой природе Макса вполне серьезны: мы имеем дело с информацией, которой дозированно делятся с Максом могущественные колдуны: «Ты и родился-то чудом, ты в курсе?

Я удивленно помотал головой. До сих пор мне казалось, что история моего зачатия – весьма банальная (Путешествие, 533);

«Мы с тобой действительно похожи <...> мы перестали быть людьми <...> Ты, собственно говоря, никогда не был настоящим человеком.

— Как это? — ошеломленно спросил я.

— А так, — он равнодушно пожал плечами. — Знаешь, сэр Макс, разглашать чужие тайны — не мое хобби. Да и ни к чему тебе эти тайны. Когда-нибудь ты все узнаешь о себе...» (Топи, 341)³⁸.

³⁷ Фрай М. Сладкие грезы Гравви. Цит. по: Фрай М. Наваждения. Спб.: Азбука — Терра. 1997. С. 199-444. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Грезы) и номера страницы.

³⁸ Фрай М. Гугландские топи. Цит. по: Фрай М. Власть несбывшегося. Спб.: Терра — Азбука. 1998. С. 229-414. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Топи) и номера страницы.

Представление о равенстве книги и жизни, а также сомнения в человеческой природе Макса проявляются одновременно в случаях, когда в первых повестях возникают в разных вариациях как бы случайные фразы, намекающие на один из финальных сюжетных поворотов (в «Тихом городе» Джуффин признается Макс, что тот не существовал до начала событий, описанных в первой книге: воспоминания Макса ложные, а на самом деле Макс был придуман Джуффином Халли, точнее, он материализовался из его сна): «Опасный я парень для Соединенного Королевства!

— Да уж, поопаснее многих! — удовлетворенно заметил сэр Джуффин. У него было лицо **художника, своими руками создавшего шедевр**» (Чужак, 215);³⁹

«Джуффин <...> косился на меня, как сумасшедший **художник на собственную картину**, созданную <...> — не в силах понять, как ему такое удалось» (Корабль, 228);

«Я тебя знаю гораздо **лучше, чем ты сам**» (говорит Джуффин Макс) (Мертвец, 189).

В рамках какой-то одной ранней повести на подобные фразы легко не обратить внимание, но взятые вместе они намекают на то, в чем заключается авторская игра. И в поздних повестях рефлексия по поводу того, что Макс — это лишь персонаж произведения, несколько раз становится максимально очевидной и почти разрушает «четвертую стену»: «*Джуффин говорит о том, что герой мог не вернуться из очередного приключения — прим. Д. Б.)* Если бы ты там остался, у меня бы появился довольно веский повод загрузить. И потом, в этом случае совершенно непонятно, как быть с книжкой...

— С какой книжкой? — ошеломленно спросил я.

— А, не обращай внимания, — отмахнулся он. — Что-то меня занесло не в ту сторону» (Грезы, 442-443).⁴⁰

39 Фрай М. Чужак. Цит. по: Фрай М. Лабиринт. Спб.: Terra — Азбука. 1996. С. 209-279. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Чужак) и номера страницы.

40 Такие очевидные нарушения системы художественной условности поддерживаются и как бы случайными фразами, не разрушающие условность книги прямо, но, безусловно, в особой степени рассчитанные именно на читателя, а не на героев, например: «Иногда мне жаль, что ты не пишешь книги, — внезапно перебил меня Шурф. — У тебя манера изъясняться столь необычными фразами, что порой я испытываю желание перенести их на бумагу, дабы ознакомить с ними других ценителей словесности...» (Наследство, 380); «С таким же успехом ты мог бы сидеть дома и читать

В другой же повести Джуффин прямо заявляет Макс, что их мир ненастоящий: «— Я знаю. Ехо — твоё любимое наваждение, мальчик. Без него ты не можешь обходиться... Ещё не можешь.

— Наваждение? — тихо переспросил я. Джуффин кивнул <...> скрестил руки над головой и с силой развел их в стороны. Моя гостиная исчезла, исчезла и улица за окном. <...> Ступенька под моими ногами все еще существовала, но ее край был таким неровным, словно внезапно окружившей меня пустоте удалось ее надкусить. Я судорожно хватал ртом воздух, которого, кажется, тоже больше не было... А потом все вернулось так внезапно, словно меня разбудил бесцеремонный грохот будильника. <...>

— Есть разные потери, Макс.

<...>

— Наверное, я вас понял, — хрипло сказал я, — Но эта мудрость мне пока не по зубам, Джуффин... Вряд ли я смогу применить ее на практике. Не сейчас. (Возвращение, 200-201)

В конце концов даже в речи самого героя — еще задолго до последних повестей — вскользь возникает представление о том, что его жизнь подобна книге: «Я — не тот, кто совершает чудеса, я — тот, с кем они случаются, когда им самим заблагорассудится. Так что я никогда не знаю, что будет на следующей странице...

— На какой странице? — ошеломленно спросил он.

— Это метафора, — вздохнул я. — А может быть, и не метафора...» (Топи, 361)

Выражения, поднимающие тему равенства жизни и книги, материализуются в одной из последних повестей (двадцать третьей) — в «Книге огненных страниц». Орехова уже обращала внимание на сюжет повести, где Макс берет в руки волшебную книгу и погружается в наваждение: там с его реальностью происходят страшные вещи.⁴¹ Книга представляет собой страшный артефакт: пленник книги как будто читает ее (прочитанные страницы сгорают), при этом воспринимает наваждение как реальность и постепенно сходит с ума. Предполагается, что когда человек дочитает книгу до места, где описывается его смерть, то умрет. Макс в наваждении сражается с Джуффином на Темной стороне, и в определенный момент произносит: «Да гори всё синим пламенем!» (Книга, 532).⁴² Тут же

книжки о фантастических приключениях, вместо того чтобы обременять себя переездом в Ехо...» (Мертвец, 211) и т.д.

⁴¹ Орехова Е.Е. Миф о слове. Макс Фрай. С. 93-94.

⁴² Фрай М. Книга огненных страниц. Цит. по: Фрай М. Болтливый мертвец. Спб.: Терра — Азбука. 1999. С. 439-557. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте

фраза материализуется: так как на Темной стороне слова Макса обладают огромной силой, мир вокруг него вспыхивает, «как бумага» (Там же).

Стоит обратить внимание на то, что сюжет повести поддерживается обрамляющей его образной системой. Так, тема соотнесения книги и человеческой жизни задается в самом начале, когда Меламори называется поэтом-практиком, который «оперирует не рифмами, а поступками» (Там же. С. 449), а сам Макс отмечает, что ему в постели не хватает «подружки в твердом переплете» (Там же. С. 450). После своего спасения Макс пытается осмыслить произошедшее (возникает очередное предложение, скорее адресованное автором читателю, а не Максом Джуффину: «Так это была просто книга? Книга, в которой написана всякая дрянь про меня и про вас... И про все остальное?» (Там же. С. 538)), и в конце это приводит почти к саморазоблачению Макса как персонажа: «Интересно, а какую книгу ты читаешь сейчас, бедный, бедный сэра Макс? И что будет, когда она закончится? Новая „Книга Огненных Страниц“, и так до бесконечности? Или до тех пор, пока ты не нарвешься на абзац, где будет подробно и достоверно описана твоя смерть?» (Там же. С. 541).

В последней книге «Лабиринтов Ехо», завершающей долгую литературную игру, наконец происходит разоблачение принципов, на которых строится художественный мир Фрая, и идея равноправия словесной и предметной реальности подается наиболее явно. Снова стоит обратить внимание на то, что рефлексия книги по поводу собственной структуры проявляется еще до последних сюжетных поворотов «Тихого города». Так, в «Лабиринте Менина» после завершения очередного дела Джуффин предупреждает Макса о том, что ему нужно быть осторожнее, и говорит: «Прежде чем войти в собственную гостиную, убедись, что за дверью — именно твоя гостиная, а не пасть огнедышащего монстра» (Лабиринт Менина, 252). Через какое-то время Меламори подхватывает шутку шефа и говорит Макс: «— Надо посмотреть, не ждет ли нас за этой дверью «пасть огнедышащего монстра», — весело тараторила она. — Макс, я умоляю тебя: посмотри. Пусть все будет как взаправду: остановись на пороге» (Там же. С. 253). Естественно, эта шутка воплощается в реальности: вдруг выясняется, что за дверью нет гостиной героев, там пустота, потому что после всего произошедшего в повести любая дверь норовит утащить Макса из этого мира. И какое-то время спустя, когда Макс и Меламори беседуют

сокращенно, с указанием краткого варианта названия произведения (Книга) и номера страницы. Отметим, что ранее в повести «Путешествие в Кеттари» в устах Макса уже возникала фраза «гори оно все огнем!» (Путешествие, 542), как бы оправдывающая и подготавливающая использование этого выражения в «Книге огненных страниц».

с Джуфффином и акцентируют внимание на этой шутке про отсутствие гостиной за дверью, Джуфффин произносит такую фразу, которая воспринимается внимательным читателем именно как рефлексия по поводу описанного нами принципа, организующего цикл Фрая: «Так часто бывает, и не только со мной. Брякнешь какую-нибудь глупость, потом полдня удивляешься, с какой стати тебя занесло на повороте, а какое-то время спустя узнаешь, зачем это было нужно. Я уже давно привык к такому ходу вещей» (Там же. С. 263).

Главный герой (как и читатели) все больше узнает об устройстве его реальности – художественного мира, и это приводит к радикальным изменениям в персонаже. На уровне изображенного мира это оборачивается «взрослением», на котором делается акцент в финале «Лабиринта Менина». Джуфффин говорит Макс, что тот, столкнувшись с трудностями, впервые даже не подумал позвать на помощь шефа (Там же), а справился сам – и это значит, что Макс стал «взрослым» в этом мире. Таким образом, Макс оказывается подготовлен к событиям последней повести «Тихий город». Но изменение статуса Макса видно, как всегда, не только на уровне сюжета.

Дело в том, что важную роль в развитии темы представлений о Максе именно как о персонаже условного художественного текста на протяжении цикла играла сама повествовательная система. Неоднократно возникали ситуации, когда в тексте нарушалась привычная система повествовательных инстанций, и некоторые персонажи книги (особо могущественные колдуны) демонстрировали знание текста повествователя (что в логике книги обосновывается тем, что они способны читать мысли Макса – напомним, мы имеем дело с перволичным повествованием): «Улыбчивая хозяйка снова появилась откуда-то из-за моей спины, молча поставила на наш стол поднос с чашками и исчезла, быстро и бесшумно, **как тень**.

– **Она и есть тень!** – равнодушно согласился с моими мыслями сэра Махи». (Путешествие, 533);

«Потом на всякий случай заглянул в кабинет Джуфффина: вдруг окажется, что шеф **не может жить дальше**, не полюбовавшись на мою физиономию, а я шляюсь невесть где!

— **Я могу**, — сказал сэра Джуфффин Халли <...>

— Что вы можете? — опешил я.

— Я могу все. В том числе и жить дальше, не полюбовавшись на твою физиономию.

— Дырку над вами в небе! Мало того, что вы в курсе вопиющего безобразия, которое творится в моей голове, вы еще и формулировки отслеживаете. Мне ужасно неловко: я же наверняка думаю с грамматическими ошибками?!» (Вассалы, 11);

«У меня тут же образовалась целая **куча вопросов**. <...>

— **Не следует задавать вопросы**, ответ на которые уже давно известен — если не твоему беспомощному разуму, то твоему мудрому сердцу, — шепнул мне старик.

Кажется, он легко читал мои мысли, не упуская даже знаки препинания и грамматические ошибки (Грезы, 358)»;

«Я растерянно огляделся. Мне стало ужасно обидно: я совершил такое чудовищное усилие <...> а сэра Лойсо просто-напросто **нет дома!**

— **Да есть я, есть**, — насмешливо сказал он из-за моей спины» (Вассалы, 152);

«... ты уже дожевал?

— Ну как вам сказать... — растерянно протянул я. Вообще-то я действительно только что дожевал, и как раз **потянулся за добавкой**.

— **Добавка чуть-чуть подождет**, ладно? — мягко спросил Джуффин» (Вассалы, 84-85);

«Что ж, это неплохо! — жизнерадостно сказал Маба. — Давненько ты меня не видел, мальчик!

Его приветствие заставило меня улыбнуться: вообще-то, в таких случаях **принято говорить**: «**Давно я тебя не видел!**».

— **Что касается меня — я-то видел тебя довольно часто**, — Маба явно читал мои мысли. — Неужели ты думал, что я откажу себе в удовольствии подсматривать за твоими похождениями?» (Тайна клуба, 42-43).

Но если раньше разные могущественные волшебники (Джуффин, Махи, Маба, Лойсо, советник халифа) читали мысли героя как книгу (точнее, эти персонажи, как уже было отмечено, отвечали на текст повествователя, и это интерпретировалось как чтение мыслей), то в начале последней повести цикла («Тихий город») уже Макс, в свою очередь ломая четвертую стену, оказывается способен прочесть мысли Меламори: «Меламори явно нервничала. Бросала на Лонли-Локли встревоженные взгляды, словно он был лечащим врачом, которому предстояло <...> **Огласить, так сказать, приговор...**

— **Но ведь приговоров не бывает**, — сказал я вслух. — Бывают только слова, которые можно принять к сведению, а можно пропустить мимо ушей.

Они оба уставились на меня: Меламори — изумленно, словно я прочитал ее мысли (**впрочем, разве я их не прочитал?**), а Шурф смотрел понимающе и даже, кажется, одобрительно» (Тихий город, 292-293).

Для героя-повествователя исчезает граница между мыслями Меламори (персонажа) и его собственным текстом. Таким образом, финальный сюжетный поворот (герой-повествователь в конце повести будет «разоблачен» как автор), финальная трансформация системы условности книг Макса Фрая оказывается подготовлена тем, что происходит на

уровне языка, и в результате сюжет, мотивная система, повествовательная система и собственно языковая ткань – все это оказывается связано в единое художественное целое.

Неудивительно, что именно в «Тихом городе» темы сомнений в человеческой природе Макса и соотнесения жизни и книги даны еще более нарочито, чем в «Книге огненных страниц» – именно там происходят события, упомянутые в начале статьи (обнаружение Максом того, что он не человек, а также написание Максом книг о мире Echo) – события, благодаря которым границы между художественным и внехудожественным миром, между человеком и персонажем окончательно размываются.

Таким образом, мы можем сформулировать общий принцип, находящийся в центре художественной концепции Макса Фрая и дающий о себе знать одновременно на разных уровнях текста: слово стремится воплотиться в жизнь.

Судя по рецепции книг Макса Фрая, эта литература может функционировать как развлекательная. В то же время перед нами сложная художественная структура, требующая внимательного читателя, который будет готов не просто погружаться в выдуманный мир, но будет готов соотносить между собой разные книги, наблюдая за развитием мотивной системы. Благодаря специфической поэтике текст получается разнонаправленным, ориентированным на принципиально разную читательскую аудиторию.

Появление (а главное – успех) подобной литературы кажется весьма показательным для причудливого хаоса литературной системы конца 90-х годов – системы, которая заслуживает дальнейшего осмысления.

**На границе между литературой и кино:
литературные традиции в фильме А. О. Балабанова «Брат».**

Фильм «Брат» является самым известным и обсуждаемым произведением Алексея Балабанова. Однако до сих пор неясными остаются причины, по которым этот фильм стал не просто популярным — он приобрел культовый статус и стал неотъемлемой частью русской культуры. Некоторое представление о рецепции фильма можно получить, обратившись к отзывам зрителей на портале «Кинопоиск». ¹ Показателен набор тем, которые обсуждаются чаще всего. В 109 отзывах из 152 отмечается, что в фильме хорошо передана атмосфера эпохи, а в 96 поднимается вопрос о том, хорошим или плохим человеком является главный герой Данила Багров. Это, казалось бы, позволяет согласиться с мнением, что популярность фильма обусловлена историко-культурными факторами, что зрителям 1990-х гг. важно было увидеть изображение знакомой жизни, обрести героя своей эпохи (об этом см. как в научных работах,² так и в кинокритике).³ Но нельзя сказать, что «Брат» является обычным массовым фильмом, пусть и злободневным. Так, например, при внимательном рассмотрении выясняется, что перед нами не жанровое кино.

1 *КиноПоиск. Брат. Рецензии зрителей.*

<https://www.kinopoisk.ru/film/41519/reviews/ord/date/status/all/perpage/200/> (дата обращения: 27.04.2021).

2 *Григорьян К. Э. Последний герой российской кинематографии // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2011, (1). С. 172-173; Кащенко Е. С. Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития // Научные труды Северо-Западного института управления РАНХиГС. 2015, 6 (4). С. 24-25; Цуканов Е. А. Герой нашего времени как закодированный медийный месседж: от «Брата» к Большому брату. Международный журнал исследований культуры. 2018, (3). С. 89-98.*

3 *Сапрыкин Ю. Г. Сказка о пустоте. 20 лет «Брату» // Коммерсантъ Weekend, 2017, (20); Долин А. В.* Брат-20. Антон Долин* — о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино // Meduza.** 17.06.2017. <https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20>** (дата обращения: 27.04.2021) (*Признан в России иностранным агентом; **средство массовой информации, признанное в России иностранным агентом).*

Конечно, Балабанов ориентируется на жанр боевика: перед нами рассказ об одиноком загадочном бесстрашном герое, который в одиночку побеждает банду преступников. Однако автор играет с жанром, разрушает его каноны. Он нарушает многие отдельные элементы киноповествования, характерные для боевика. Так, дважды используется аналитический монтаж в сценах, где герой готовится к бою (Брат, 27:30-29:30, 81:15-83:25),⁴ но отдельные кадры слишком длинные, хотя классический аналитический монтаж в подобных ситуациях предельно динамичен. В сцене погони камера практически не движется и в определенный момент фиксируется на месте (Брат, 31:48), причем довольно долгое время в кадре нет никого из героев. Убийство героем антагониста происходит очень быстро (Брат, 84:35), нет «прощальных» реплик Данилы Багрова или главного злодея Круглого, а после выстрела не показывают ни лицо антагониста, ни реакцию главного героя. В сцене покушения на Багрова тот стреляет в противника, находящегося как бы за спиной зрителя, но монтажная склейка, которая показала бы зрителю, попал ли герой и что вообще происходит с киллером, отсутствует (Брат, 77:10). Балабанов нарушает и сюжетные нормы боевика: многие сцены не связаны с движением фабулы или раскрытием характера протагониста; в сюжет вплетается любовная линия, причем возлюбленная отказывается от Багрова, выбирая привычную жизнь.

В связи с этим стоит посмотреть на другие темы, часто поднимающиеся в зрительских рецензиях. Так, в 86 отзывах отмечается важная роль музыки в фильме, что странно для боевика — массового жанра, который Балабанов как будто берет за основу. В 38 отзывах говорится о том, что в «Брате» содержится заявка на нечто большее, чем кажется на первый взгляд. Это довольно необычно: каждый пятнадцатый зритель (10 отзывов из 152), посмотревший «боевик», отмечает архетипическую или сказочную основу фильма,⁵ а каждый шестнадцатый (9 отзывов из 152) — связь с творчеством

4 Здесь и далее при обращении к фильму «Брат» указывается минута и секунда начала цитируемого фрагмента. При необходимости указывается также минута и секунда конца фрагмента.

5 Это иногда отмечают критики и исследователи, см.: *Закураева Е. Д.* «Город — страшная сила». Репрезентация городского пространства в фильме «Брат» режиссера А. О. Балабанова // *Studia Culturae*. 2020, (45). С. 223-224; *Цуканов Е. А.* Герой нашего времени как закодированный медийный месседж: от «Брата» к Большому брату. *Международный журнал исследований культуры*. 2018, (3) С. 94-98; *Долин А. В.** Брат-20. Антон Долин* — о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино // *Meduza*.** 17.06.2017.

Достоевского. Наконец, зрители нередко обращают внимание на отдельные элементы поэтики, например, на афористичность текста (35 отзывов) или на серо-коричневую цветовую гамму (17 отзывов). Массовые фильмы обычно подобным образом не воспринимаются.

Причина особой рецепции «Брата» в том, что Балабанов — режиссер авторского кино, снявший перед «Братом» фильмы по мотивам творчества Беккета («Счастливые дни», 1991) и Кафки («Замок», 1994)⁶ — создал фильм, в котором сочетаются элементы массового фильма и «высокого» текста. Установка на злободневность в «Брате» сочетается с установкой на передачу вневременного смысла, с рефлексией по поводу культуры в целом. Чтобы это осознать, нужно обратить внимание на художественную структуру произведения, в частности на мотивную систему, а также на то, что Балабанов, конструируя реальность фильма, обращается к традициям классической литературы. В первую очередь речь идет о традиции петербургского текста, а также о мотивных комплексах и сюжетных шаблонах, восходящих к романтизму.

Фильм Балабанова держится на системе повторов и переключек — на уровне ситуации, построения кадра, реплики. Это позволяет Балабанову акцентировать внимание на ключевых смыслах фильма.

Некоторые повторы концентрируют внимание на Даниле Багрове как на типичном (на первый взгляд) герое боевика. Так, сцена, в которой Багров изготавливает оружие, когда готовится к покушению на рынке (Брат, 27:30–29:30), по смыслу и монтажу составляет параллель со сценой подготовки к штурму квартиры брата (Брат, 81:15–83:25). Подобные сцены, пусть и более динамичные, являются штампом голливудского боевика.

На формирование образа героя боевика работают и сходные между собой реплики, объединенные темой выполнения Багровым данного им слова — ср. обращения к бандиту: «Я слово свое держу. Кто брата тронет, завалю» (Брат, 86:15); к режиссеру Степе перед

<https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20>** (дата обращения: 27.04.2021) (*Признан в России иностранным агентом; **средство массовой информации, признанное в России иностранным агентом).

6 Очевидна «литературность» и некоторых более поздних и значительно менее массовых, нежели «Брат», фильмов Балабанова — например, фильма «Груз 200» (Флорь А. В. Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова «Груз 200» // Вестник Удмуртского университета. 2019, (6). С. 1071–1080).

разборками с убийцами: «Тебя здесь пальцем никто не тронет, я те[бе] отвечаю» (Брат, 64:50); и после спасения того от убийц: «Тихо, мы ж договаривались, всё» (Брат, 70:20).

Важную роль в боевике играет тема бесстрашия главного героя. В сценах с Нервным бандитом и его товарищем неоднократно подчеркивается контраст между совершенно спокойным героем и его подельниками, один из которых все стучит пальцами по рулю (Брат, 60:30), другой стучит по пистолету (Брат, 62:35–63:35). Апогея мотив бесстрашия достигает в развязке, когда Данила Багров уничтожает банду Круглого. Он расстреливает лежачих (Брат, 84:25), при этом ему приходится перезарядить ружье, но бандиты так испуганы, что даже не пытаются воспользоваться заминкой. Сам же герой после этого, обнимая брата, вспоминает, как в детстве испугался сома (Брат, 85:55) — тем очевиднее, что в самом фильме он не подвержен страху.

Тема страха важна не только в связи с тем, что герой боевика традиционно бесстрашен. Данила Багров — тот, кого бояться, и не только бандиты. В начале фильма герой сидит рядом с избитым им охранником (Брат, 4:20). Они ведут неловкий диалог, охранник отвечает с неохотой. Схожую ситуацию мы видим во время разговора Багрова с режиссером Степой (Брат, 71:40), который случайно чуть не стал жертвой бандитов во главе с Багровым. Степа — из-за страха перед героем — отвечает на вопросы односложно. Две сцены перекликаются и за счет одного и того же жеста — Багров пальцем правой руки дотрагивается до губы. Тема неловких разговоров получает кульминационное развитие во время разговора со Светой, когда Данила вдруг выясняет, что Свету избил не ее муж, а бандиты, которые искали героя. Как и в двух других эпизодах, мы видим ту же мизансцену (Данила слева, его собеседник — справа), схожий жест Багрова, только теперь уже Света пытается завязать разговор, а герой не может его поддержать (Брат, 78:30) (рис. 1).

Невозможность нормальной коммуникации подчеркивается и другими повторами. Данила просит спасенного им Степу помочь спрятать трупы на кладбище. После этого Багров представляет Гофману Степу как своего друга, однако тот боится и хочет поскорее уйти. Реплики Степы «Ну, я поеду?» (Брат, 73:15) и «Ну, я пойду?» (Брат, 74:00) перекликаются с репликой Кэт во время последней встречи с Багровым. Кэт никак не реагирует на то, что герой уезжает, но когда тот дарит ей большую сумму денег, она спешит оставить Данилу: «Ну, я пошла?» (Брат, 95:33).

У Багрова нет друзей, что бы он ни думал по этому поводу. После того как Данила спасает брата, он обнимает Виктора, пытается успокоить, завести беседу — однако перед нами очередной коммуникативный провал, ведь родной брат Багрова трясется от страха перед героем (Брат, 86:00). Данила похож на героя боевика, но последствия его поступков

не такие, какими были бы в боевике. Показателен переход (Брат, 78:55), когда кадр с избитой Светой сменяется кадром с избитым Виктором — близкие Багрова страдают, он не может их защитить. Действия Данилы не приносят ему счастья. Многие поступки Багрова неоднозначны, и сам он, легко идущий на насилие, вызывает страх в том числе у близких людей. Конечно, большинство зрителей воспринимает Багрова как положительного героя или неоднозначного, но в целом скорее положительного (67 отзывов из 96, где вообще дается оценка герою). Но есть и те, кто видит в Багрове скорее героя отрицательного (12 отзывов). В целом же неоднозначность Багрова отмечается в 34 отзывах. Балабанов сознательно создает героя, которого можно воспринимать по-разному. И важную роль играет то, что Багров меняется по ходу фильма.

Некоторые изменения логично воспринимать как изменения «к лучшему». Важной чертой Багрова является его национализм. Герой вернулся с войны с представлением о превосходстве русской нации. Вспомним диалог: «— Скоро всей вашей Америке кирдык! Мы вам всем козью рожу-то устроим. Понял?

— Че ты к нему пристал? Он француз вообще. Пошли...

— Какая разница?..» (Брат, 57:35).

Именно на извращенном патриотизме Данилы играет Виктор, чтобы втянуть брата в преступные дела. Он говорит о том, что криминальный авторитет Чечен «русских душит» (Брат, 22:00), и ставит Данилу перед радикальным выбором: «Либо они, либо мы» (Брат, 22:25).

Но напоминаний о национализме героя по ходу развития сюжета становится все меньше. А. В. Долин* отмечал, что знаменитые скандальные слова «не брат ты мне, гнида черножопая»,⁷ которые Багров говорит кавказцам в трамвае, затем появляются в реплике, обращенной к русскому — к пьющему мужу Светы, избивающему жену: «— Ну что, брат, как будем бабу-то делить?

— Не брат ты мне» (Брат, 88:35).

□□ Признан в России иностранным агентом.

7 Долин А. В.* Брат-20. Антон Долин* — о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино // *Meduza*.** 17.06.2017. <https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20>** (дата обращения: 27.04.2021) (*Признан в России иностранным агентом; **средство массовой информации, признанное в России иностранным агентом).

Так же и фраза «А то я евреев как-то... не очень»⁸ (Брат, 13:08) трансформируется во фразу, обращенную к Степе: «А я вообще-то режиссеров не очень люблю» (Брат, 70:50). По Долину, очевидно, что Багров руководствуется отнюдь не националистскими идеями как таковыми, он просто «готов грудью встать на защиту своих и отталкивает чужих».⁹

Вообще ущербность шовинистических взглядов, которые вербализует герой, подчеркивается самой структурой балабановского мира, где не любящий евреев Багров носит еврейское имя Данила, а его брату-националисту дана кличка Татарин. Представляется, что носителем точки зрения, наиболее близкой к авторской, является немец Гофман,¹⁰ который говорит о том, что живет, чтоб опровергнуть поговорку «что русскому хорошо, то немцу — смерть». Гофман, становясь другом Багрова, оказывает

8 Кстати, здесь видим переключку с приведенным выше диалогом об Америке: «— А то я евреев как-то... не очень.

— А немцев?

— Немцев нормально.

— А в чем разница?

— Ну че ты пристал?» (Брат 13:08).

9 Долин А. В.* Брат-20. Антон Долин* — о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино // *Meduza*.** 17.06.2017. <https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20>** (дата обращения: 27.04.2021) (*Признан в России иностранным агентом; **средство массовой информации, признанное в России иностранным агентом).

10 В критике уже высказывалась мысль о том, что Гофман выражает авторскую позицию (см., напр.: *Сапрыкин Ю. Г.* Сказка о пустоте. 20 лет «Брату»; это трижды отмечается и в рецензиях рядовых зрителей: *КиноПоиск. Брат. Рецензии зрителей*. <https://www.kinopoisk.ru/film/41519/reviews/ord/date/status/all/perpage/200/> (дата обращения: 27.04.2021)). Неслучайно именно Гофман произносит знаменитую фразу «Бог тебе судья» (Брат 74:37), в которой отражено значение имени «Данила», что подчеркивает неоднозначность главного героя (на значение имени героя указывал, например, Долин*: *Долин А. В.** Брат-20. Антон Долин* — о Даниле Багрове, главном герое постсоветского кино // *Meduza*.** 17.06.2017. <https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20>** (дата обращения: [27.04.2021](https://meduza.io/feature/2017/06/17/brat-20))). (*Признан в России иностранным агентом; ** средство массовой информации, признанное в России иностранным агентом).

влияние на него (ср. «Хороший ты мужик, немец!» (Брат, 37:35)¹¹), и после речи Виктора о том, что на рынке будут только русские торговать, Данила задает вопрос: «А немцы»? Виктор в этом эпизоде не понимает Данилу — так раньше сам Данила не мог объяснить, почему он не любит евреев. В фильме подчеркивается абсурдность националистских идей, навязанных герою, — идей, от которых он, судя по всему, постепенно отходит — в последние сорок минут фильма тема национализма Багрова не поднимается.

Нельзя не отметить и негативные изменения, происходящие с героем. По ходу фильма все чаще возникают сцены насилия, так или иначе связанные с Данилой: драка с охранниками на съемках клипа (Брат, 2:15); избивание бандита на рынке (Брат, 12:15); убийство криминального авторитета Чечена (Брат, 31:00) и почти сразу — одного из бандитов Круглого (Брат, 32:20); избивание Данилой мужа его возлюбленной Светы (Брат, 54:10); убийство двух преступников, которые перед этим убили двух человек и собирались убить третьего (Брат, 70:10); изнасилование бандитами Светы (Брат, 76:20); убийство Данилой покушавшегося на него киллера (Брат, 77:10); расстрел банды Круглого (Брат, 85:40); выстрел мужу Светы в ногу (Брат, 88:45).

Насилие в фильме порождает еще большее насилие: в первый раз встретив Михаила Евграфовича — мужа Светы — Данила бьет его (защищаясь) и приказывает никогда не появляться в квартире, но Светин муж не слушается, позже бьет жену в том числе за то, что та связалась с Багровым; увидев избивание своими глазами, Данила уже стреляет в соперника.

На то, что готовность главного героя к насилию не приводит ни к чему хорошему, указывает мотив загадочного прошлого Данилы. Разговор о его прошлом заходит шесть раз (это самый частотный повтор в фильме). В первый раз Данила на допросе в милиции уклоняется от ответа на вопрос, где служил: «В армии» (Брат, 2:40). Позже по ходу фильма пять раз отмечается, что Багров якобы не участвовал в реальных военных действиях. Сначала мы слышим смущенные ответы самого Данилы на вопросы Виктора и Светы («В штабе там отсиделся. Писарем» (Брат, 19:40); «— Ты где служил? — В штабе» (Брат, 52:35)). В третий раз упоминание о прошлом героя мы слышим из уст Круглого, изумляющегося «подвигам» Данилы: «В штабе, говоришь, служил? Писарем? Сначала Шишу. Потом двое пропали. А теперь Крота завалил» (Брат, 79:00). Перед нами штамп боевика: антагонист осознает, что герой оказался не так прост, как казалось.

11 Любопытно, что в титрах персонаж Ю. А. Кузнецова называется именно «немцем», а не по имени — Гофманом, то есть делается акцент на национальности персонажа.

Но четвертое упоминание о прошлом героя не вписывается в жанровый канон. После победы над злодеями герой возвращается к возлюбленной, чтобы увезти ее с собой. Он спасает ее от побоев мужа — как всегда, с помощью насилия. Однако Света отказывает Даниле, бросаясь к раненому мужу: «Давай, стреляй, ты ж у нас крутой! Что тебе стоит человека убить, писарь!» (Брат, 89:15). Фраза, подчеркивавшая «героический» характер Данилы, теперь указывает на то, что именно насилие, которое сближает Данилу с героем боевика, приводит к его одиночеству, к невозможности наладить коммуникацию с другими людьми.

В конце фильма, уезжая в Москву, Багров снова отвечает на вопрос о том, где служил: «Да в штабе там писарем просидел...» (Брат, 96:15). Герой как будто не изменился или, точнее, не понимает, что изменился. Но все в финале указывает на перемены: от поменявшейся погоды — пришла зима, на чем акцентируется внимание как визуально (долгие кадры со снежными пейзажами), так и вербально («Эко навалило!») (Брат, 97:05) — до очередных переключек. В начале фильма герой на допросе в милиции угрюмо говорил: «Дембель не отгулял еще» (Брат, 2:30). В финале он произносит ту же фразу, но уже радостным голосом (Брат, 96:10). Долгий кадр, в котором видна дорога (камера закреплена у лобового стекла грузовика (Брат, 97:35)), переключается со схожим кадром в середине фильма (там камера закреплена у лобового стекла трамвая, которым управляла Света (Брат, 38:00)) (рис. 2). Только в сцене со Светой рельсы трамвая, идущие прямо, символично вели к поджидающему ее бандиту, а в финале фильма заснеженная дорога заворачивает влево — неизвестно куда (Брат, 97:50).

Несмотря на некоторое постоянство в поведении Данилы, что-то важное за время, показанное в фильме, с ним все-таки произошло. Чтобы понять логику происшедших изменений, нужно обратить внимание на литературные традиции, к которым обращается Балабанов. Указание на них содержится в имени одного из важнейших персонажей — немца Гофмана, который рассказывает Багрову о том, что город — страшная сила.

Е. Д. Закураева уже отмечала, что Балабанов обращается к традиции Петербургского текста.¹² По мысли исследовательницы, город отчетливо мифологизирован¹³ и враждебен по отношению к главному герою.¹⁴ Ср. показательный

12 Закураева Е. Д. «Город — страшная сила». Репрезентация городского пространства в фильме «Брат» режиссера А. О. Балабанова. С. 218-227.

13 Там же. С. 224-225.

14 Там же. С. 223.

вывод: «Город был предельно мистифицирован за счет хаоса и зла, занявших пустые ценностные ориентиры после падения старых идеологических рамок».¹⁵

И действительно, когда Виктор настаивает, что Данила приехал не в Ленинград, а именно в Петербург (Брат, 18:30), это на самом деле подчеркивает культурную традицию, на которую ориентируется Балабанов. Но мысль о том, что перед нами текст, в котором воплощается петербургский миф, следует развивать. Традиция петербургского текста у Балабанова сочетается с традициями романтизма (или, точнее, «романтичности» как комплекса тем и сюжетов, восходящих к романтизму, но встречающихся в самых разных текстах современной культуры). Подобное сочетание уже встречалось, например, в творчестве Гоголя — но Балабанов через призму классической литературы смотрит на новую эпоху.

Черты «романтичности» не могут не броситься в глаза. Так, то и дело возникает тема столкновения идеала и реальности: начиная с идеального в глазах матери Багровых сына Витеньки, который на самом деле является киллером, заканчивая теми чувствами, которые испытывает Данила к вагоновожатой с говорящим для того, кто знаком с романтической традицией, именем Светлана. Постоянно подчеркивается разница между реальной Светой и тем, как ее пытается воспринимать герой. Багров является фанатом группы «Наутилус Помпилиус» и хочет верить, что Света разделяет его интересы, но это не так. Когда они лежат в постели и герой рассказывает ей про плеер, Света с улыбкой кивает (Брат, 44:20), и это нравится герою. Однако в следующий момент он просит ее дать телефон, и выясняется, что она, сидящая в наушниках, не слышит Данилу, а кивала просто так. Очевидна разница между поведением героев на концерте «Наутилуса». Даниле все нравится, он улыбается, подпевает, а Света чувствует себя не в своей тарелке в толпе (Брат, 47:10) и чуть не плачет (Брат, 47:40). В сцене, где радостный герой ставит новую видеокассету, очевидно, что Свете не нравится музыка, но девушка улыбается, когда видит, что на нее смотрит Данила, при этом с готовностью бросается к телефону, когда тот звонит (Брат, 51:25). Очевидно, что герой влюблен не в реальную Свету, а в образ, который выстроил в своем сознании (романтический штамп, неоднократно встречающийся в русской традиции, например в поэзии Лермонтова). Лишь в финале, уже после того, как Света прогнала Данилу, сказав, что не любит, показано, как она, отвернувшись к стене от мужа с собутыльником, пытается сдержать рыдания (Брат, 91:07), видимо, переживая из-за своего выбора, тоскуя по несбыточному — так она наконец становится похожа на романтическую героиню, страдающую от разлада действительности и идеала.

15 Там же. С. 226.

Столкновение идеала и реальности проявляется и иначе, и вовсе не идеализация героини играет главную роль в фильме. С гофмановским романтизмом связан следующий сюжетный инвариант: у героя есть романтический идеал, но он встречается с каким-то соблазном, не выдерживает искушения и предаёт идеал (возможно, меняет один романтический идеал на другой), а за это «расплачивается» сумасшествием и/или смертью. В одном только рассказе Гофмана «Фалунские рудники» мы сталкиваемся с подобным сюжетным ходом трижды: главному герою Элису была близка романтика моря, но он соблазняется работой в рудниках Фалуна; там он становится прекрасным рудокопом, однако он влюбляется в девушку Уллу и работает не для души, а чтобы накопить на свадьбу, — это сердит духа рудников Торберна, чуть не сводящего героя с ума и заставляющего влюбиться в загадочную хозяйку горы; в день бракосочетания с Уллой Элис сходит с ума и сбегает за сверкающим альмандином в самый глубокий рудник, где умирает во время обвала. Травестированный вариант такого сюжета может быть обнаружен в гоголевской «Шинели» — казалось бы, социально ориентированном тексте. У Башмачкина есть романтический идеал — мир переписывания («Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир»).¹⁶ Герой начинает «соблазнять» новый романтический идеал — появляется «вечная идея будущей шинели»¹⁷ («С этих пор как будто... какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате»).¹⁸ Под влиянием новой мечты герой меняется («Он сделался как-то живее, даже тверже характером... С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность...»)¹⁹ В результате Башмачкин предаёт идеал переписывания («Один раз, переписывая бумагу, он чуть-было даже не сделал ошибки»;²⁰ «Пообедал он весело и после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постеле, пока не потемнело»;²¹ кроме того, судя по всему, Акакий Акакиевич перестаёт вечерами переписывать что-то для себя, так как больше не зажигает свечи). В результате герой лишается всего, повреждается в рассудке (вспомним его

16 Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938. Т.3: Повести. С. 144.

17 Там же. С. 154.

18 Там же.

19 Там же. С. 154-155.

20 Там же. С. 155.

21 Там же. С. 158.

предсмертный бред)²² и умирает.²³ В более явном виде тот же сюжетный инвариант реализуется, например, в «Портрете», где Чартков, погнавшись за деньгами, теряет талант, из-за этого сходит с ума и умирает.

К подобному сюжетному инварианту обращается и Балабанов. Главным романтическим идеалом Данилы Багрова является музыка (отметим здесь важную в рамках традиции связь героя с искусством). Герой не выдерживает искушения деньгами и властью, силой, и за это расплачивается разрывом отношений с близкими людьми, одиночеством. Главным искусителем Данилы является его злобный двойник — брат Виктор, в которого герой постепенно превращается (отметим, что традицию двойничества Н. Я. Берковский связывал именно с Гофманом).²⁴ Описанная сюжетная структура формируется благодаря разветвленной мотивной системе.

Багров заинтересовывается группой «Наутилус Помпилиус» сразу по возвращении из армии, после того как в начале фильма он попадает на съемки клипа песни «Крылья». Сюжет песни — символическая потеря крыльев, потеря идеальности. По ходу фильма Данила неоднократно пытается приобрести альбом, названный по этой песне, однако это ему так и не удается. Так заявленная в тексте песни тема реализована в фильме на уровне сюжета: герой, становящийся все менее положительным, никак не может найти «крылья».

В первый раз герой спрашивает альбом в магазине родного города (Брат, 5:00), но продавщица — из-за внешнего вида Данилы — реагирует агрессивно и незаслуженно прогоняет его. Во второй раз герой спрашивает альбом уже в Петербурге в магазине «Рок-остров» (Брат, 10:18). Выясняется, что альбома нет, так как его очень быстро разбирают. Герою предлагают купить другие альбомы «Наутилуса», но он не может себе этого позволить. Так подготавливается последующее искушение: герою нужны деньги на музыку, на искусство. Тусовщица Кэт говорит Даниле: «Плейер такой реальный, а одет, как обсос» (Брат, 17:10). Это важная характеристика: Багров, будучи романтическим

22 Там же. С. 168.

23 О завуалированной, неявной фантастике в творчестве Гофмана, а также о влиянии этой традиции на русскую литературу, в частности на прозу Гоголя, см. подробнее: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Комментарии к теме. М.: Coda. 1996. С. 54-120. Манн вскользь отмечает и возможную связь гоголевской «Шинели» с гофмановским «Золотым горшком» через мотив переписывания (Там же. С. 455).

24 Подробнее об этом см.: Берковский Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 109-113.

героем, в первую очередь тратится на музыку, а не на внешний вид. Брат Данилы Виктор, когда дает ему деньги, как и Кэт, обращает внимание на внешность героя: «Вот тебе на первое время. Оденься поприличнее» (Брат, 19:10). Получив первые деньги, Данила сначала идет за альбомом «Крылья»: повторяется ситуация поиска, альбома снова нет, однако теперь герой покупает «что есть» (Брат, 20:05). Но сразу после этого герой отправляется за новой одеждой. Также и после ранения Данила сразу идет в музыкальный магазин, однако он, уже совершивший убийство Чечена, теперь даже не спрашивает «Крылья», берет другие альбомы (Брат, 40:45), а затем идет в парикмахерскую и бреется. Теперь Багров заботится о внешнем виде — о том, на что обращают внимание Виктор и Кэт, давно живущие в Петербурге. Как уже отмечалось, Данила так и не обретает «Крылья». И ни одна из песен этого альбома, кроме самой песни «Крылья», в фильме не звучит.

Музыка символически спасает Данилу во время покушения: пуля попадает в плеер, разбивая его (на значимость этого эпизода указывает Е. М. Мамиова).²⁵ Но перед нами не только чудесное спасение героя — в то же время это и символическая смерть музыки.²⁶ Багров еще включит пластинку «Наутилуса», готовясь к штурму квартиры брата, но неслучайно камера сконцентрируется на лежащих рядом альбомах и ружье (рис. 3) — романтический идеал музыки искажается, соединяясь с темой насилия. Заканчивая дела в городе, Багров хочет найти Кэт и ищет ее на обычном месте, при этом рок-магазин виден в кадре, но Багров туда уже не заходит. В самом финале Багров, уезжая из города, просит у шофера разрешения включить музыку, упоминая, что «что-то давно ничего не слышал» (Брат, 96:40) — и именно в этот момент он случайно роняет спрятанный под полкой обрез. Герой отворачивается от своего романтического идеала. Как уже было сказано, во многом это связано с тем, что брат Виктор соблазняет Данилу силой и деньгами.

Когда Данила в первый раз встречает брата — на второй день пребывания в Петербурге, — тот наставляет на него пистолет. В центре кадра находится зеркало в полный рост, в котором отражается Данила (Брат, 18:00). Зеркало — уже другое — долго находится в кадре и во время их разговора — когда Виктор говорит о «делах», которые его

²⁵ Мамиова Е. М. Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат») // Временник Зубовского института. 2015, (1). С. 125.

²⁶ Возможно, недаром в следующей же сцене — в разговоре с избитой Светой — Данила признается, что у него нет музыкального слуха (Брат 78:52).

ждут, и достает деньги, чтобы дать брату (Брат, 19:10).²⁷ Во время происходящего в машине разговора об убийстве Чечена глаза Виктора постоянно видны в зеркале заднего вида. Тема зеркальности неслучайно возникает в связи со своего рода двойниками Данилой и Виктором — здесь снова угадывается традиция, восходящая к романтизму.²⁸

В начале первого разговора с братом Виктор произносит: «Ну, здравствуй, брат» (Брат, 18:00), и вскоре после этого дает Даниле деньги. После убийства Чечена, оправившись от ранения, Данила звонит Виктору и начинает разговор его же фразой: «Ну, здравствуй, брат» (Брат, 45:25), а затем добавляет: «Денег дай мне». Данила говорит, что пойдет на концерт, и потому забежит к брату лишь на следующий день — то есть теперь уже Виктору приходится сутки ждать Данилу. «Превращение» в Виктора очевидно в финале, когда Данила спасает брата,²⁹ расправляясь с бандитами. Виктор из страшного киллера превращается в обычного испуганного человека. Трансформация подчеркивается за счет изменения голоса героя — в прямом смысле слова. Большую часть фильма героя В. Сухорукова озвучивает А. Полуян, и лишь в финальных репликах звучит «настоящий» (в логике фильма — искренний) голос Сухорукова. Уверенный в себе Данила говорит брату: «А ты домой езжай, к маме» (Брат, 87:00) и советует устроиться работать в милицию. Так Виктор меняется местами с Данилой, которому мать в начале фильма наказала найти брата в Петербурге (и, по сути, стать «большим» человеком, как брат) и которого одноклассник отца дядя Коля звал устроиться в милицию (отметим, что в начале фильма «Брат-2» воспроизводится одна из начальных сцен первого фильма, где мать Багрова ругает одного сына и восхищается другим, но братья поменялись местами).

Данила после спасения брата спрашивает, где деньги. Он — герой, расправившийся с теми, кто причинил зло ему, его брату и девушке — стал богат. Однако в фильме подчеркивается, что деньги не приносят счастья Даниле, для которого музыка перестала

27 Данила постоянно ходит в свитере крупной вязки — отметим, что в первую встречу с братом Виктор также надевает свитер крупной вязки.

28 Зеркало возникает в фильме и в другой важной сцене: именно через зеркало заднего вида Света смотрит на то, как Данила, отстреливаясь от бандитов, совершает **первое убийство**, показанное в фильме (смерть Чечена оставалась за кадром).

29 Показательно, что герой Сухорукова в титрах именуется не «Виктор», а «брат Данилы». Виктор важен не сам по себе (не случайно его имя, в отличие от имени главного героя, не работает как говорящее — точнее, наоборот, подчеркивается, что Виктор «проигрывает»). Виктор важен именно как двойник Данилы — тот, с кем герой поменяется местами.

быть самым важным. Когда он приходит за Светой, он говорит: «Я за тобой. У меня деньги есть» (Брат, 89:30) — как будто это главная ценность и это должно убедить девушку. Но она отказывает герою, ее пугает тот, в кого он превратился. Лучший друг Данилы — немец Гофман, который принимал от героя продукты и тратил свои деньги, чтоб помочь раненому Багрову, — от денег, полученных кровавым путем, тоже отказывается. Причем Данила не может понять такого поведения, так как сам не осознает изменений, которые с ним произошли: «Ты че? Возьми. Здесь много» (Брат, 92:28) (так Виктор не понимал Данилу, когда тот отказывался от пистолета и спрашивал, будут ли немцы торговать на рынке после убийства Чечена). Немец отвечает поговоркой «Что русскому хорошо, то немцу — смерть». Так акцентируется внимание на неудаче, которая постигла не только Данилу, но и Гофмана, желавшего уберечь друга: Гофман жил, чтобы опровергнуть эту поговорку, но в итоге сам пользуется ей.

Как уже отмечалось, вначале деньги были нужны герою на музыку, но также тратились и на то, чтобы привести порядок свою внешность. Когда у героя появляется по-настоящему много денег, он не знает, что с ними делать. Ничего хорошего с их помощью совершить не получается. Остается только выбросить в никуда. Так, деньги у героя принимает собутыльник раненого Михаила Евграфовича (выклянчивает их «на лечение» (Брат, 90:25), чтоб потом пропить (Брат, 91:05)). Деньги Данила отдает Кэт — героине, поглощенной страшным городом, реагирующей на все отстраненно-равнодушно, и лишь на деньги — восторженно (Брат, 55:30, 55:57). Кэт безразлична музыка, что подчеркивается в фильме («— Тебе ж такая музыка не нравится?.. — Тусовка...») (Брат, 48:05)), но в конце Данила говорит, что дает ей деньги, чтоб та сходила на Пенкина (Брат, 95:12). Пенкин здесь выступает как знак искаженного музыкального идеала — это музыка, столь же далекая от нравившегося Даниле «Наутилуса», как и музыка в клубе.

Мотив силы и власти не менее важен, чем мотив денег, искушающих героя. Этот мотив и позволяет соединить тематические комплексы, восходящие к романтизму, и традицию петербургского текста. В начале фильма Гофман произносит знаменитую фразу: «Город — страшная сила. А чем больше город, тем он сильнее» (Брат, 12:40). Тема большого сильного города вскоре всплывает в речи Виктора: «В Москву ехать надо. В Москве вся сила» (Брат, 18:35). Гофман добавлял, характеризуя город: «Он засасывает. Только сильный может выкарабкаться. Да и то...» (Брат, 12:45). Благодаря шаблонам жанра боевика складывается определенная схема ожидания: главный герой окажется тем, кто городу «не по зубам». Но ожидания нарушаются. Когда Багров, победивший бандитов и заполучивший деньги, но потерявший любовь девушки и отправивший брата к матери,

говорит Гофману, что в городе все оказались слабыми, немец отвечает: «Город — это злая сила. Сильный приезжает, становится слабым. Город забирает силу. Вот и ты пропал» (Брат, 92:00). «Сила», которую приобретает не боящийся насилия герой боевика, оборачивается «слабостью» в системе Гофмана, не только транслирующего авторскую позицию, но и указывающего на то, в какой литературной традиции нужно воспринимать происходящее. Вспоминаются строчки песни «Крылья», открывающей фильм: «...теперь у нас есть дела / доказывать, что сильный жрет слабых / доказывать что сажа бела. / Мы все потеряли что-то / на этой безумной войне / кстати где твои крылья / которые нравились мне?».³⁰ Важен последний кадр с немцем. Гофман долго смотрит не вслед Даниле, а на пустое место там, где тот только что сидел (Брат, 93:20) (рис. 4). Данила теряет себя, свою индивидуальность — так гоголевский Башмачкин растворялся в городе, превращаясь в элемент петербургского мифа.³¹ Впрочем, Багров не вовсе пропадает: он, изменившись, исчезает из Петербурга, но движется дальше, в сторону еще более «злого», «страшного», «сильного» города. Данила отправляется в Москву, выполняя мечту своего брата — во многом превращаясь в него.

Чтобы помочь зрителю как можно более адекватно воспринять фильм, Балабанов особым образом организует музыкальное сопровождение, которое подчеркивает «романтичность», лежащую в основе «Брата».³²

Большинство зрителей отмечает важную роль музыки в фильме. Спаянность визуального и звукового ряда даже подчеркивается благодаря моментам, когда закадровая музыка оборачивается музыкой в кадре (когда Света снимает наушники и музыка

³⁰ *Кормильцев И. В., Порохня Л. И., Кушнир А. И., Бутусов В. Г. и др.* Книга 3. Эта музыка будет вечной. В кн.: NAUTILUS POMPIIUS: введение в наутилусоведение. М.: Терра, 1997. С. 232.

³¹ *Баранов Д. К.* Саша Соколов и Н. В. Гоголь: проблематизация персонажа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018, (4). С. 640.

³² Вообще особая взаимосвязь музыкального ряда и происходящего на экране в разных фильмах Балабанова нередко отмечалась исследователями, см., напр.: *Доманский Ю. В.* Рок-поэзия: перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013, (14). С. 26-36; *Журкова Д. А.* Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова // Художественная культура. 2018, (4). С. 252-269; *Сикоева Е. Ю.* Песня как объект цитирования в фильмах режиссера А. Балабанова // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2017, (3). С. 24.

пропадает, оказывается, что до этого использовалась ее перцептивная точка зрения (Брат, 44:45)) или наоборот (Данила включает пластинку перед тем, как готовиться к штурму квартиры брата (Брат, 81:15), и дальше под зазвучавшую песню идет нарезка кадров). Это естественно, ведь, как уже было отмечено, музыка является идеалом героя.

Однако, как отмечала Мамиова, может показаться странным, что Данила Багров становится фанатом именно группы «Наутилус Помпилиус». ³³ С точки зрения Данилы, в песне должен быть смысл, ³⁴ но едва ли он, будучи носителем простого сознания, понимает смысл песен, сложных по своей образной структуре. Тем, кто на самом деле может вдумываться в слова песен «Наутилуса», является не Данила Багров, а зритель. По мысли Мамиовой, «спасительная музыка» ³⁵ оказывается важным ориентиром для героя, то есть не тем, что он хорошо понимает, но тем, к чему он стремится, и в фильме демонстрируется «воспитательная роль музыки». ³⁶ Однако вероятнее другое объяснение. Балабанов жертвует бытовым правдоподобием ради того, чтобы вписать фильм в нужную культурную традицию.

Все звучащие в фильме песни «романтичны»: на уровне сюжетов, образов или стилистики. Кроме того, в каждой песне присутствуют те или иные мотивы, важные для фильма (отдельные строчки, образы, иногда же «работает» весь текст), и даже расположение песен в повествовании неслучайно. В рамках статьи нет возможности

³³ Мамиова Е. М. Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат»). С. 118.

³⁴ Музыка русского рока явно противопоставляется другой, «бесмысленной». Вспомним диалог в клубе: «— А о чем поют?

— А тебе не один хер? Кайфово поют.

— Мне не нравится.

— Он мудака, от «наутилусов» прется...

— Музыка-то ваша американская — говно...» ((Брат 56:22)).

³⁵ Мамиова Е. М. Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат»). С. 122.

³⁶ Там же. Мысль о том, что музыка «Наутилуса» является «моральным поводырем» Данилы, высказывается также в работе: Богомолов Ю. А. Антропологические практики в современном артхаусном кино. Сокуров. Балабанов. Звягинцев. В кн.: Большой формат: Экранная культура в эпоху трансмедийности. М.: Гос. ин-т искусствознания — Издательские решения, 2018. С. 23.

подробно остановиться на каждой композиции, звучащей в фильме, можно лишь выделить самые важные моменты.

Песня «Во время дождя» сопровождает погружение героя в петербургский мир. Через текст песни проходит сочетание «придумать тебя»,³⁷ и это акцентирует внимание зрителя на теме создания идеала. По мысли Мамиовой, песня подчеркивает, что Данила, приобретающий новую одежду и обустривающийся на новом месте, придумывает себе новую жизнь.³⁸ Но песня подчеркивает и другие случаи идеализации реальности, о которых уже было сказано — в частности, речь идет о Свете как об идеале Данилы (в тексте песни речь идет именно о девушке, придуманной героем «от нечего делать».³⁹ Со Светой тесно связаны и некоторые другие песни. Так, фрагменты композиции «Воздух» звучат на 33-й и 43-й минутах фильма, то есть тогда, когда Света спасает Данилу, и тогда, когда демонстрируется их идиллическая совместная жизнь. В фильме используются лишь музыкальные проигрыши из этой песни, но если мы обратимся к тексту, обнаружим показательный набор мотивов: в частности, веру в идеал и чудо (ср. припев: «Воздух выдержит только тех, / только тех кто верит в себя»),⁴⁰ а также — что важно для фильма — возможность искупления грехов («И хотя его руки были в крови, / они светились как два крыла. / И порох в стволах превратился в песок, / увидев такие дела»).⁴¹ Жизнь со Светой предстает романтическим идеалом, противопоставленным страшной реальности, наполненной насилием. Но в мечту невозможно сбежать надолго, реальность все равно настигает. В реальности присутствуют не только бандитские разборки, но и Светин муж, избивающий ее. Когда Михаил Евграфович звонит Свете, разрушая сложившуюся идиллию (Брат, 51:25), герои смотрят концертную запись, где А. В. Полева исполняет «Летучий фрегат». В тексте песни стоит отметить романтический пейзаж и антураж (море, небо, одинокий корабль, мираж), а также финал: «Это моё прошлое, / это мною покинутые идеалы... / Я восхищаюсь ими со стороны вне себя, / потому что они преследуют меня. /

³⁷ *Кормильцев И. В., Порохня Л. И., Кушниц А. И., Бутусов В. Г.* и др. Книга 3. Эта музыка будет вечной. С. 307-308.

³⁸ *Мамиова Е. М.* Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат») // *Временник Зубовского института.* 2015, (1). С. 120-121.

³⁹ *Кормильцев И. В., Порохня Л. И., Кушниц А. И., Бутусов В. Г.* и др. Книга 3. Эта музыка будет вечной. С. 307.

⁴⁰ Там же. С. 205.

⁴¹ Там же. С. 204.

Но они не в силах повредить мне, / ведь я — их команда». ⁴² Тема покинутых идеалов, преследующих лирического героя, ложится на историю о вернувшемся с войны парне, который не в силах уйти от насилия. Герою так и не удалось сохранить романтическую идиллию со Светой — реальность оказалась слишком сильна. И это подчеркивается последней песней, связанной с любовной линией, — речь уже не о песне «Наутилуса», а о романсе «Раскинулось море широко», который распевает избитая и изнасилованная Света. Несмотря на тематику, казалось бы, далекую от происходящего, песня вписывается в фильм именно за счет «романтичности». Так, в начале песни мы, как и в случае с «Летучим фрегатом», видим морской романтический пейзаж: «Раскинулось море широко, / И волны бушуют вдали... / Товарищ, мы едем далёко, / Подальше от нашей земли». ⁴³ Напряжение возникает за счет противопоставления берега, того, что осталось там («А берег и суровый и тесен, — / как вспомнишь, так сердце болит»), ⁴⁴ и того, что происходит в морской дали, где герой романса умирает («Напрасно старушка ждёт сына домой./ Ей скажут, она зарыдает... / А волны бегут от винта за кормой, / И след их вдали пропадает»). ⁴⁵ Конфликт между реальностью и мечтой в фильме разрешается закономерно: Света остается с пьяницей-мужем и плачет по утерянной другой жизни, а Данила отправляется в очередной романтический путь, который, возможно, закончится смертью.

Изменения, происходящие по ходу фильма с главным героем, подчеркиваются с помощью перекликающихся между собой песен «Нежный вампир» и «Черные птицы». В текстах обеих очевидны романтические мотивы, более того — сюжеты. В «Нежном вампире» рассказывается о сделке с таинственным гостем, который предлагает герою силу и власть. Так подчеркивается тема искушения, соблазнения Данилы — неслучайно в первый раз песня звучит тогда, когда Багров готовится к покушению на Чечена, то есть к своему первому (в рамках рассказанной в фильме истории) убийству. Уже в этот момент зритель, знакомый с романтической традицией, может заподозрить, что затея героя приведет к плохим последствиям: если таинственный гость будет «целовать в шею» героиню песни, «как нежный вампир», и даст силу и власть, ⁴⁶ скорее всего гость захочет

⁴² Там же. С. 238.

⁴³ Цит. по: *Бирюков Ю.* «Раскинулось море широко...». Родина. 1995, (3–4): 168–170.

⁴⁴ Там же. С. 169.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ *Кормильцев И. В., Порохня Л. И., Кушнир А. И., Бутусов В. Г.* и др. Книга 3. Эта музыка будет вечной. С. 308.

получить что-то взамен, и в этом кроется какой-то подвох. Предостережением звучат стихи: «в этой стране вязкой как грязь... ты можешь пропасть».⁴⁷ Строчки «я даю тебе силу, / я даю тебе власть»⁴⁸ звучат именно в тот момент, когда Багров в самом конце сцены поднимает изготовленное им оружие (Брат, 29:35). Показательно, что второй раз «Нежный вампир» звучит во время покушения на главного героя ближе к финалу. Важно место покушения. На 22-й минуте преисполненный надежд Данила в новой одежде под песню «Во время дождя» днем идет мимо дома рядом с заливом. На 77-й минуте — после череды эпизодов насилия, где одно событие тянуло за собой другое — вечером Данила под песню «Нежный вампир» оказывается ровно в том же месте и чуть было не становится жертвой киллера — за то, что ввязался в бандитские разборки, убив Чечена. Возникает мотив расплаты, который набирает полную силу, когда звучит песня «Черные птицы» — в эпизоде, когда Данила, решивший спасти брата и отомстить за Свету, готовится к штурму квартиры Виктора, где засели бандиты. Как уже отмечалось, два эпизода подготовки к бою тесно связаны между собой — как по смыслу, так и по манере съемки. Но если в «Нежном вампире» звучит тема искушения властью, то в «Черных птицах» герой — это властный человек, король, который пытается откупиться от загадочных и страшных черных птиц, которые пришли за тем, что дорого королю — за его дочь. Герой этой песни, в которой явно чувствуется влияние романтической баллады, не может откупиться ни деньгами, ни короной. В конце он просит птиц: «Возьмите тогда глаза мои, / чтоб они вас впредь не видали», но получает ответ: «Побывали уже в глазах твоих / и все, что нам нужно, взяли...».⁴⁹ Так подчеркивается, что Данила не видит, что происходит, не понимает, в кого превратился. Именно на эти строчки приходится уже упомянутый кадр, где на диване лежат рядом обрез и диски «Наутилуса», которые герой покупал по ходу фильма (Брат, 83:13). Сразу после этого мы видим важную сцену: герой долго смотрится в зеркало, при этом левая половина его лица скрыта в тени,⁵⁰ а он пытается рассмотреть в зеркале свой

⁴⁷ Там же. С. 309.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же. С. 292.

⁵⁰ Представляется, что тени вообще играют в фильме довольно важную роль, с одной стороны как распространенный романтический образ (ср. строчки в «Нежном вампире»: «Холоден ветер в открытом окне, / длинные тени лежат на столе» (Там же. С. 308)), отчасти связанный с темой двойничества, с другой стороны — как указание на неоднозначность героя (тогда здесь можно увидеть переключку с длинной десятисекундной сценой в начале фильма, где герой, только приехавший в город и еще не

левый глаз (напомним, что тема зеркальности в фильме связана с темой «превращения» Данилы в брата). Ясно, в чем дело: левый глаз ему подбили в начале фильма — во время драки на съемках клипа. Тогда содранная кожа была хорошо видна, сейчас же остался лишь едва заметный шрам. Но именно попытка разглядеть этот шрам подчеркивает мысль, заложенную в сцене: к такому настоящему Данилу привела нелепая драка, затеянная по глупости в начале фильма. Происходит круговорот насилия.

Герой, запутавшийся в своих идеалах и действиях, становится очередной жертвой города, засасывающего людей. Тема ненадежности идеалов и окружающего мира, который мы сами придумываем, отчетливо видна в песне «Матерь богов», которая звучит трижды: когда герой продумывает убийство Чечена, когда убийство происходит и когда герой оправляется после ранения и снова погружается в городскую атмосферу: «Я создатель всего, что ты видишь вокруг. / ...этот город убийц, город шлюх и воров, / существует покуда мы верим в него, / а откроем глаза — и его уже нет, / и мы снова стоим у начала веков...». ⁵¹ Возникает и важная мысль о цикличности всего происходящего в мире, которая перекликается с темой круговорота насилия и с самой кольцевой композицией фильма: «Мы в который уж раз создаем этот мир... я рождался сто раз и сто раз умирал». ⁵² В финале «Брата» ясно звучит тема потери пути и превращения героя во что-то иное, подобное зверю — благодаря песне «Зверь», под которую Багров прощается с городом и его обитателями (в песне лирический герой выслеживает загадочного зверя благодаря тому, что на удивление хорошо понимает его): «Он, я знаю, не спит — слишком сильная боль: / все горит, все кипит, пылает огонь. / Я даже знаю, как болит у зверя в груди: / он ревет, он хрипит — мне знаком этот крик. / Я кружу в темноте там, где слышится смех, — / это значит, что теперь зверю конец. / я не буду ждать утра, чтоб не видеть, как он, / пробудившись ото сна, станет другим». ⁵³

Но самой важной песней, звучащей в финале, является композиция «Люди на холме». Эта песня звучит трижды. Под нее Данила приезжает в Петербург. Под нее таскает трупы в середине фильма. Под нее уезжает из Петербурга в Москву. В песне присутствуют все основные мотивы произведения. Тема соотнесения реальности и фантазии: «...под нашедший брата, лежит на чердаке, и лицо его то оказывается в тени, то становится видно (Брат, 11:20)).

⁵¹ *Кормильцев И. В., Порохня Л. И., Кушнир А. И., Бутусов В. Г. и др. Книга 3. Эта музыка будет вечной. С. 314.*

⁵² Там же. С. 315.

⁵³ Там же. С. 217.

нами крутится земля. / Она больше, чем моя голова, / в ней хватит места / для тебя и меня».⁵⁴ Тема бессмысленной борьбы за власть: «Люди на холме / кричат и сходят с ума / о том, кто сидит / на вершине холма».⁵⁵ Тема смерти: «Иногда мне кажется, что я должен встать / и отнести тебя, как дитя, / броситься сверху с вершины холма — / так будет лучше / для тебя и меня. <...> Люди на холме / кричат и сходят с ума, / разбиваются, / падая с вершины холма».⁵⁶ Тема повторяемости и цикличности, а потому и бессмысленности всего происходящего, возникающая в фильме за счет многочисленных отмеченных переключек между началом и финалом, является центральной и в песне. Эта тема выходит на первый план благодаря главному повороту лирического сюжета: «Но у холма нет вершины, / он круглый, как эта земля»⁵⁷ (да и весь текст песни построен на повторах и вариациях одних инвариантных структур — как и фильм Балабанова).

Таким образом, музыка не просто оказывается ненадежным, обманчивым идеалом Данилы. Музыка, максимально тесно связанная с повествованием, аккумулирует в себе основные мотивы, облегчает узнавание сюжетной основы блужданий романтического героя, теряющего себя в пространстве Петербургского мифа, но продолжающего опасное движение куда-то вовне — в погоне за новой ненадежной мечтой, сменившей прежнюю.⁵⁸ Показательно, что, когда титры заканчиваются, последнее, что слышит зритель — не песня (она уже закончилась), а звук движения автомобиля.

Итак, перед нами не просто произведение, вписывающееся в традицию петербургского текста — Балабанов ориентируется на «романтический» извод этой традиции. Общая ориентация на романтическую стилистику видна даже в том, что некоторые важные события происходят на кладбище, где собираются бродяги, в том числе главный философ фильма Гофман. «Романтичность» обосновывает присутствие в фильме Балабанова неслучайных случайностей, которые иначе кажутся «сюжетными костылями», характерными для плохого боевика. Вот некоторые из них. Пуля киллера чудесным

⁵⁴ Там же. С. 313.

⁵⁵ Там же. С. 313-314.

⁵⁶ Там же. С. 314.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Как уже отмечалось, не все изменения главного героя безусловно отрицательные, и потому Данила Багров является сложным, неоднозначным персонажем. Но то, что перед нами герой, предающий свои идеалы, безусловно, должно наводить на мысль, что его путешествие может кончиться плохо.

образом попадает в плен героя (то есть Данилу защищает от смерти искусство, которому он верен). Сбегая от бандитов, Багров спасается, вскочив в случайно подвернувшийся трамвай, которым управляет Света, и та чудесным образом влюбляется в спасенного (это своеобразное выворачивание наизнанку шаблона боевика, где девушка влюбляется в своего спасителя). Дважды кто-то ошибается квартирой именно тогда, когда герои сидят в засаде, причем во второй раз Данила оказывается нос к носу со своим кумиром Бутусовым (на последнем повторе акцентируется внимание благодаря тому, что в кадрах, где Багров открывает дверь Степе и где он открывает дверь Бутусову, одна и та же мизансцена (рис. 5)).⁵⁹ Все это обусловлено мистическим характером города, который и помогает герою, и одновременно морочит его.

Естественно, речь скорее идет именно об ориентации автора на литературную традицию в целом, нежели об обращении к какому-то конкретному тексту. Можно, конечно, заподозрить, что в чем-то Балабанов сознательно обращался к произведениям Гоголя, много почерпнувшего у Гофмана. Так, можно даже предположить, что если Гоголь в «Шинели» иронически травестировал хрестоматийный романтический сюжет, то Балабанов произвел обратную трансформацию, выворачивая наизнанку историю про «маленького человека», набившую оскомину благодаря школьной программе. Так, одна из самых известных реплик «писаря» Данилы «Не брат ты мне!» (Брат, 15:35, 88:40) может восприниматься как игра со знаменитым жалостливым местом из «Шинели», где в «проникающих словах» писаря Башмачкина «звенели... слова: “я брат твой”» [Гоголь 1938: 144]. И Данила, и Башмачкин (как, впрочем, и Чартков из «Портрета») сначала не следили за своим внешним видом, а потом стали уделять ему внимание. В обоих текстах город является самостоятельной злой силой. При этом если «одушевленность» города у Гоголя подчеркивалась благодаря олицетворениям петербургского климата, то у Балабанова город в каком-то смысле «говорит»: так, например, когда Данила идет по подъезду, в котором живет Виктор, в глаза бросается надпись на колонне: «Дружба дам» (Брат, 17:35), а когда герой готовится к покушению на Чечена (Брат, 24:40) и после покушения сбегает (Брат, 31:15), он проходит мимо хорошо заметной надписи мелом на стене: «Катя + Наташа =>» и рядом слева — «L.S.D.» (возможный намек на наркоманку Кэт). В разных фильмах Балабанова актеры говорят не своими голосами, но именно в

⁵⁹ Фильм начинается со съемок клипа, а в середине произведения со страшным миром бандитских разборок вплотную соприкасаются режиссер и музыкант, ошибшиеся квартирой, — так подчеркивается неестественная (и одновременно — закономерная в романтической логике) связь искусства и страшного «реального» мира.

«Брате» этот прием работает на усиление темы утраты индивидуальности, потери себя, столь важной и для «Шинели». Наконец, само обращение к быту и социальной проблематике и одновременно с этим использование мифологических моделей — то, что мы наблюдаем в «Брате», — характерно для «Петербургских повестей» Гоголя. Так, В. М. Маркович писал: «В глубине узнаваемо достоверной, исторически и социально конкретной панорамы столичной жизни проступают черты творимого мифа о Петербурге». ⁶⁰ Как отмечал Маркович, «мифологизация быта», пусть еще не столь эстетически совершенная, как в позднем гоголевском творчестве, в целом нашла отражение в русской литературе 1820–1830-х гг., характерна она и для творчества Гофмана. ⁶¹

Впрочем, утверждать, что Балабанов ориентируется именно на «Шинель» (или на какой-то другой конкретный гоголевский текст, например, на «Невский проспект», где, как и в «Брате», фигурирует персонаж по имени Гофман, что указывает на традицию, с которой играет автор), едва ли возможно — отмеченные переключки могут быть случайными. Тем более что они, судя по всему, не улавливаются реальными зрителями. Если кое-кто из зрителей еще чувствует связь фильма Балабанова с текстами Достоевского (продолжающего традиции Гоголя в плане изображения Петербурга как демонического пространства), то о Гоголе не упоминает никто.

Кроме того, это не единственный возможный литературный подтекст балабановского фильма. Сам сюжет о провинциале, который приезжает в большой город, где прощается с иллюзиями, не может не ассоциироваться с творчеством Бальзака — стоит вспомнить хотя бы знаменитого Растиньяка, который в финале «Отца Горио» бросает вызов Парижу (ср. отмеченную тему «борьбы» Питера и Багрова). Многие сюжетные ходы Балабанова переключаются с теми, что проходят через «Человеческую комедию». Так, например, в первой части романа «Утраченные иллюзии», посвященного романтику Гюго, провинциал Люсьен влюбляется в Луизу де Баржетон — замужнюю женщину старше него ⁶² — а затем разочаровывается в этом романтическом идеале. При этом в конце первой части Люсьен отправляется в столицу — Париж — и уже в следующих частях романа

⁶⁰ Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989. С. 68.

⁶¹ Там же. С. 69.

⁶² Возможно, именно ориентация на Бальзака, не раз обращавшегося к подобной сюжетной ситуации, объясняет, почему Света явно старше Данилы и внешне отнюдь не соответствует типичному образу возлюбленной романтического героя.

«проигрывает» этому городу. Стоит отметить и то, что Люсьен, как и Данила, в разные моменты текста может восприниматься то как положительный, то как отрицательный герой. В третьей части романа Люсьен встречается таинственного аббата, предлагающего ему деньги и возможность отомстить, но требует взамен полного подчинения — и затем, уже в романе «Блеск и нищета куртизанок», этот «аббат» доводит Люсьена до разочарования, предательства и самоубийства. Тема заманчивой сделки и ее последствий вообще характерна для Бальзака — вспомним искушение Растиньяка Вотреном в «Отце Горио». Как уже отмечалось, именно эта тема лежит в основе песни «Нежный вампир», которая подчеркивает важную для «Брата» тему расплаты героя за то, что он не выдерживает искушения деньгами и властью.

Другой знаменитый герой французской литературы — провинциал Жюльен Сорель, который пытается завоевать Париж и в итоге погибает. В «Красном и черном» Стендаля также встречается и мотив любви молодого героя к замужней женщине старше него.

Впрочем, как и в случае с гоголевской «Шинелью», нельзя утверждать, что Балабанов имеет в виду какой-либо роман Бальзака или Стендаля — слишком уж сильно различаются характеры героев,⁶³ слишком сильно трансформируются бальзаковские или стендалевские темы и сюжетные ходы. Точнее было бы сказать, что Балабанов не столько ориентируется на конкретные тексты, сколько использует сложившиеся в классической литературе мотивные комплексы и сюжетные штампы, связанные с темой столкновения идеала и реальности, представленной образами большого города — и помещает привычные элементы в новый культурно-исторический контекст, что приводит к возникновению эффекта остранения. При этом сложно сказать, насколько для самого Балабанова была очевидна разница между собственно романтизмом как художественным направлением и восходящей к нему, но распространенной даже в современной культуре «романтичностью». Можно лишь предположить, что, давая герою, рассуждающему о страшной силе города, имя Гофман, автор хотел указать именно на те мотивы, о которых шла речь в статье. Как бы то ни было, общая «литературность» фильма «Брат» очевидна.

Как показывают отзывы зрителей, они все-таки иногда воспринимают фильм Балабанова «Брат» как боевик. Популярность его могут объяснять социально-

⁶³ Багров, пусть и носитель простого сознания, является отнюдь не понятным простым провинциалом, но героем с загадочным и тяжелым прошлым — что уж говорить, например, про сопоставление Светы и Луизы де Баржетон или мужей этих героинь в обоих текстах.

исторической актуальностью, полагая, что фильм отражает конкретную эпоху, и потому вряд ли будет интересен сам по себе, а не как документ, фиксирующий в определенном ракурсе действительность 1990-х гг. Однако внимательный взгляд на фильм позволяет обнаружить сложно организованную структуру, характерную скорее для интеллектуального кино. Очевидно, что Балабанов сочетает элементы массового и высокого искусства — что и позволяет ему создать классическое произведение, которое можно интерпретировать по-разному, считывая разные уровни фильма. Частная история, разворачивающаяся в антураже непарадного Петербурга 1990-х гг., оказывается лишь одним из вариантов воплощения традиции Петербургского текста. Такая структура реализуется благодаря введению важнейшего подтекста — благодаря опоре на традиции классической литературы. Таким образом, сюжет, казалось бы, вписанный в конкретную социально-историческую действительность, содержит потенциал вневременного сюжета о запутавшемся романтическом герое, который утрачивает свои идеалы, попав в морочащее его пространство большого города.

На границе между литературой и театром: преодоление постмодернизма в моноспектаклях Е. В. Гришковца

Монодрамы Евгения Гришковца — одного из самых заметных деятелей современной отечественной драматургии — давно привлекают внимание критиков и исследователей. Исследовательский интерес сосредоточен в первую очередь на отличиях произведений Гришковца от традиционной драмы. Общим местом стало представление о своеобразной литературности пьес автора, о смешении драматического, лирического и эпического начал,¹ о специфическом родо-видовом синкретизме.² Так, «ярко выраженная нарративная основа (герой-рассказчик, воспоминания, “пересказ рассказов о своей жизни”»)» воспринимаются как признак вторжения эпоса в драму,³ в то время как о внедрении в драму лирического начала свидетельствуют: ассоциативный принцип сцепления эпизодов⁴ лирические отступления⁵ «проговаривание таких, казалось бы, несущественных мелочей, на которые и в жизни-то времени жаль, не то что в театре», что

¹ *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009. С. 130, 171-173.

² *Гончарова-Грабовская С. Я.* Монодрама в творчестве Е. Гришковца // *Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка.* 2009, (3). С. 30.

³ Там же. Об этом см. также: *Ай Ц.* О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца // *Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета.* 2015, (110). С. 190, 193; *Байбекова А. Т.* Особенности драматургии Евгения Гришковца // *Современная драматургия — «за» и «против» педагогики (инновационная драматургия).* Петрозаводск: Междунар. центр науч. партнерства «Новая Наука», 2019. С. 21.

⁴ *Гончарова-Грабовская С. Я.* Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 27-28; *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 139; *Байбекова А. Т.* Особенности драматургии Евгения Гришковца. С. 19-20; *Карбивничая М. Г.* Проблема личной самоидентификации в пьесе Е. В. Гришковца «Как я съел собаку» // *Современная филология: Материалы III Международной научной конференции.* Уфа, 2014. С. 67.

⁵ *Гончарова-Грабовская С. Я.* Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 29; *Байбекова А. Т.* Особенности драматургии Евгения Гришковца. С. 21.

помогает вызвать ощущение родства зрителя и рассказчика;⁶ сложность в проведении четких границ между автором, рассказчиком и героем в связи с сосредоточенностью на изображении одного сознания, которое выступает одновременно объектом и субъектом;⁷ то, что сюжет строится на смене эмоциональных состояний героя/рассказчика⁸ и др. Интерес к литературности творчества Гришковца приводит к тому, что собственно «драматургичность» его произведений в существующих исследованиях отходит на второй план. Парадокс в том, что исследователи, желающие описать новизну театра Гришковца, рассматривают пьесы автора как произведения литературы, оставаясь при этом в плену инструментария, разработанного литературоведением для работы с классической, а не с новой драмой. Так, литературоведение привыкло работать с текстами пьес как с оригинальным произведением — инвариантом, который может быть воплощен по-разному в постановках разных режиссеров. Но природа произведений Гришковца совершенно иная и требует иного подхода. Дело не в том, что сам автор ставит свои пьесы, и даже не в том, что сначала Гришковец играл свои спектакли, а уже потом издавал тексты пьес (то есть изданные тексты вторичны). Важно то, что сыгранный спектакль и изданный текст пьесы в случае с творчеством Гришковца — вовсе не два варианта одного произведения искусства. Это два хотя и связанных между собой, дополняющих друг друга, но все же разных художественных текста с разным содержанием, чертами поэтики и даже прагматикой. Когда О. С. Наумова обращает внимание на ремарки вроде: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать...» — она делает вывод, что автор пьесы «доверяет персонажу стать соавтором», то есть в пространстве ремарок смешиваются повествовательные инстанции.⁹ Но логичней обратить внимание на смысл, лежащий на поверхности: перед

⁶ Павленко А. А. Актер говорящий. Опыт современной петербургской сцены // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2017, (1). С. 100.

⁷ Агеева Н. А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2016. С. 13; Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 28; Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 28; Ай Ц. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца. С. 193.

⁸ Агеева Н. А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии. С. 13.

⁹ Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 133.

нами не традиционная пьеса для чтения, а своего рода инструкция для читателя, который может захотеть сам сыграть спектакль для своих знакомых. Ремарка направлена не от автора к рассказчику, но напрямую к читателю как возможному будущему исполнителю, и перед нами очевидная попытка автора вовлечь реципиента в сотворчество.

Содержание записанных версий постановок и изданных пьес заметно различается. Обратим внимание на отсутствующий в тексте пьесы эпизод из видеоверсии спектакля «Как я съел собаку». Рассказчик повествует о том, как подплывал к месту службы, и обращает внимание на яблоко, которое у него осталось: «Это яблоко дала мне мама, когда провожала меня служить... на вокзале родного города она мне дала... Ну в смысле только не подумайте, что она дала мне его так: “Сынок! Возьми яблоко”. Нет-нет. Это была сумка с продуктами...» (Как я съел собаку, 43:45)¹⁰. Во время долгой паузы после слова «сынком» рассказчик изображает, как мать протягивала яблоко, сопровождая этот жест картинным поклоном, что, вкупе с интонацией речи, наводит зрителя на ассоциации с советскими фильмами-сказками. Зритель, видящий и слышащий это, может обратить внимание на то, что в основе сюжета всего спектакля лежит структура волшебной сказки: герой покидает отчий дом, преодолевает огромное пространство, движется сначала по земле, потом по воде, попадает на пугающий «Русский остров», то есть в другой мир — чем-то похожий на привычный, а чем-то от него отличающийся — там герой проходит разные обряды инициации, в том числе терпит ритуальные страдания и унижения, взрослеет и уже в новом статусе возвращается в отчий дом. На возможные ассоциации со сказкой работают даже некоторые особенности коммуникативной ситуации моноспектаклей Гришковца. Так, Н. М. Герасимова отмечала, что «в русской фольклорной традиции Сказочник обладает триединым статусом: он реальный рассказчик, создатель сказочной “картины мира” и герой сказки»,¹¹ при этом он вступает в диалог с аудиторией¹² и играет с границей между сказочным миром и внешней действительностью, в том числе за счет того, что помещает себя как героя внутрь изображенного мира (например, за счет формул вроде «я там был, мед пил...»), то смотрит на этот мир со стороны (например, за счет комментариев,

¹⁰ Здесь и далее при обращении к видеоверсиям спектаклей Гришковца указывается минута и секунда начала цитируемого фрагмента.

¹¹ Герасимова Н. М. Севернорусская сказка как речевой жанр // Сказки Русского Севера. Бюллетень Фонетического фонда. Приложение № 6: Сказки Русского Севера. СПб.: Бохум, 1997. С. 13.

¹² Там же.

касающихся и внетекстовой действительности), занимает позицию демиурга.¹³ Важнейшую роль играет сам процесс рассказывания, акт говорения, когда сказочник «творит сказку вместе с аудиторией в конкретное время и в конкретном месте».¹⁴ Все упомянутые черты сказки как речевого жанра мы обнаруживаем и в коммуникативной структуре моноспектаклей Гришковца¹⁵. Между тем, хотя К. В. Синегубова, например, пишет, что поедание героем собаки является частью обряда инициации,¹⁶ исследователи никогда не отмечают, что в спектакле в целом как-то обыгрывается фольклорная структура — потому что этот смысловой пласт в изданном тексте пьесы значительно менее заметен.

Для более полного понимания феномена Гришковца следует обратиться не только и не столько к изданным **монодрамам**, сколько к официальным видеoverсиям сыгранных **моноспектаклей** (тем более что известность к Гришковцу пришла именно после них, а не после издания книжного варианта, и не случайно Гришковец-театральный деятель более заметен в современном культурном процессе, нежели Гришковец-писатель). Конечно, исследователи справедливо замечают, что монодрамы Гришковца, в отличие от более традиционных, сконцентрированы на изображении одного сознания, и Наумова даже делает вывод, что за счет этого «стирается родовое отличие драмы от лирических и повествовательных жанров»,¹⁷ а потому кажется логичным изучать в первую очередь «моногероя»¹⁸ и его речь.¹⁹ При этом представляется крайне важной мысль Н. А. Агеевой

¹³ Там же. С. 12-16.

¹⁴ Там же. С. 14.

¹⁵ Кроме того, как и в случае со сказкой, каждое конкретное исполнение текста неповторимо и представляет собой самостоятельное произведение, ведь Гришковец каждый раз, исполняя тот же самый спектакль, что-то в нем немного меняет.

¹⁶ Синегубова К. В. Специфика инициации в монодраме Е. Гришковца «Как я съел собаку» // Вестник Кемеровского государственного университета. 2014, 3 (1). С. 181-184.

¹⁷ Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 171.

¹⁸ Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 28.

¹⁹ Наумова, хотя и оговаривает, что записанные варианты пьес издаются через несколько лет после того, как Гришковец начинает играть тот или иной спектакль, настаивает на том, что современная драма является в первую очередь именно специфическим литературным родом, а не самостоятельным видом искусства (Наумова О. С. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 132-133). Поэтому в одном ряду с монодрамами исследовательница рассматривает текст

о том, что в монодрамах автора «статусом события при этом в кругозоре читателя/зрителя наделяется не то, о чем говорят герои, а само их говорение, которое становится способом экспликации изменений, происходящих внутри героя “здесь и сейчас”». ²⁰ Однако драматургический текст отличается от литературного не только тем, что обычно сосредоточен на изображении взаимодействия разных сознаний. Перформативность произведений Гришковца достигается не только и не столько за счет содержания и устройства речи рассказчика, организованной как лирический текст, сколько за счет собственно театральных средств, то есть благодаря особенностям и возможностям собственно перформативного вида искусства²¹. Речь о физическом соприсутствии автора²² и зрителей в одном пространстве, о перемещениях по сцене, о взаимодействии с декорациями и реквизитом, жестуляции и прочих способах невербального общения со зрителем²³. Все это лишь в очень ограниченном виде отражено в изданных текстах пьес.

Гришковца «Сейчас», хотя и отмечает, что «в тексте отсутствуют внешние атрибуты, указывающие на его принадлежность к драматургическому роду. Это монолог лирического героя Гришковца» (Там же. С. 156). Представляется, что полное приравнение монодрамы к лирическому монологу, к собственно литературному тексту уводит в сторону от осознания специфики творчества Гришковца.

²⁰ Агеева Н. А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии. С. 14.

²¹ Ср. показательное высказывание Ц. Ай: «Монодрама Гришковца — перформансы на сцене, где воплощается эстетика энергетического становления» (Ай Ц. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца. С. 190).

²² Ай обращает внимание на значимость для рассказчика Гришковца собственного тела в связи с поднимаемой в монодрамах проблемой самоидентификации, однако Ай интересуется не столько физическое существование человека на сцене, сколько речь рассказчика о собственной физиологии (Ай Ц. Коммуникационная модель «я — другой» в монодраме Е. Гришковца // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2017, 14 (4). С. 728-729).

²³ К. Метц отмечает, что именно соприсутствие актеров и зрителей в реальном пространстве и времени принципиально отличает театр от кино, для которого характерно «воображаемое означающее» (Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. Изд. 2-е. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2013. С. 72-73). О значимости физического присутствия тела актера в одном пространстве со зрителями как об одной из ключевых особенностей театра вообще и постдраматического театра в частности говорит и Х-Т. Леман (Леман Х-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 154-158).

Обратимся к первому моноспектаклю Гришковца «Как я съел собаку». На его примере рассмотрим, как внелитературные элементы — в первую очередь пространство сцены и находящийся на ней реквизит — способствуют формированию смысла произведения.

«Как я съел собаку», как и все прочие моноспектакли, построен на разнице между повествующим и повествуемым «я» (в целом на то, что в драматургии и конкретно в первом спектакле Гришковца смешиваются границы между повествовательными инстанциями, а также размываются границы между художественным миром и внешней действительностью, уже обращали внимание исследователи).²⁴ Это «я», заявленное в самом названии, как уже отмечала М. Г. Карбивничая, появляется на сцене как минимум в трех ипостасях, ведь «я» каждого временного пласта («дофлотское прошлое», «флотское прошлое» и настоящее)²⁵ отличны друг от друга. Все три инстанции по-разному воплощаются в тексте, при этом порой между ними сложно провести четкую границу.

Так, на сцене присутствует «я» рассказчика — это внешняя повествовательная инстанция. Это взрослый герой, порой обращающийся к своему бытовому опыту, понятному взрослому человеку. При этом сам рассказчик на протяжении спектакля

Иногда исследователи Гришковца обращают внимание на реквизит на сцене (*Агеева Н. А.* Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). С. 264; *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 146-147) или на размывание границ повествовательных инстанций именно во время выступления, в процессе говорения (Там же. С. 130-134) – но только в той степени, в которой об этом можно говорить, анализируя содержание изданных пьес, и никогда пространство и время спектакля не становилось предметом отдельного анализа.

²⁴ *Липовецкий М. Н., Боймерс Б.* Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 120-122; *Гончарова-Грабовская С. Я.* Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 29; *Ай Ц.* Коммуникационная модель «я — другой» в монодраме Е. Гришковца. С. 527; *Агеева Н. А.* Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты») // *Поэтика финала: межвузовский сборник научных трудов.* Новосибирск: Новосиб. гос. пед. Ун-т, 2009. С. 264.

²⁵ *Карбивничая М. Г.* Проблема личной самоидентификации в пьесе Е. В. Гришковца «Как я съел собаку». 2014. С. 68.

практически не меняется, хотя в зависимости от того, о чем и как он говорит, значительно меняется его настроение.

Также «я» относится к образу героя в детстве. Персонаж-ребенок также не меняется. Отсылки к детскому восприятию оказываются в этом спектакле самым простым способом, чтобы вызвать у зрителя чувство ностальгии.²⁶

Третьим «я» в спектакле оказывается герой, каким он был, когда уезжал служить, служил на флоте, вернулся в родной город. Этот герой меняется на протяжении повествования. С его изменениями связано течение времени внутри художественного мира.

Но есть еще одно «я», еще один важный субъект. Это «я» реального автора (на то, что в целом граница между биографическим автором и рассказчиком или героем размывается, указывает Наумова.²⁷ При анализе литературного текста конкретный автор редко интересует исследователей, однако в силу специфики театрального действия человек по имени Евгений Гришковец, физически присутствующий перед зрителями, становится частью художественного текста. Сцена в спектакле двухуровневая: посреди нее находится что-то вроде помоста, где расположены предметы реквизита. Спектакль (в отличие от изданного текста пьесы) начинается со вступления, где человек на внутренней сцене позиционирует себя как конкретного автора и очерчивает границы художественного мира. Человек говорит, что спектакль еще не начался, вот сейчас он со сцены уйдет, а когда вернется уже в другой одежде на эту сцену, то будет уже не автором, а персонажем начавшегося спектакля. Так в начале спектакля человек на сцене намечает границу между собой, конкретным автором Евгением Гришковцом, и героем/рассказчиком — на это указывает Агеева.²⁸ Однако на протяжении спектакля границы, очерченные во вступлении, нарушаются. Причем возможное разрушение границы между человеком во вступлении и рассказчиком спектакля оговаривается им самим: «...для меня, сколько бы я ни играл этот спектакль... остается такой большой вопрос внутри спектакля: где я там, а где персонаж»

²⁶ О значимости мира детства и ностальгии в творчестве Гришковца см.: *Ай Ц.* Мечта об обретении утраченного очага в пьесах Евгения Гришковца // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2014, 11 (2). С. 20-21; *Мещанский А. Ю.* Категория счастья в драматургии Е. Гришковца // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2015, (1–2). С. 158.

²⁷ *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 173.

²⁸ *Агеева Н. А.* Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). С. 264.

(Как я съел собаку, 02:10). Гришковец, трогая свое лицо, говорит: «Фактически-то ведь это буду я» (Как я съел собаку, 02:30). Тот факт, что актер физически присутствует на сцене, приводит к смешению повествовательных инстанций. Фраза Гришковца напоминает зрителю о реальном человеке, играющем спектакль, она может напомнить зрителю о том, что реальный Гришковец служил на флоте — ведь текст позиционируется и воспринимается как автобиографический.

То акцентирование, то размывание границ между повествовательными инстанциями играет важную роль в развитии сюжета спектакля. Человек во вступлении очерчивает границы фикционального мира пространством внутренней сцены. Но на шестнадцатой минуте спектакля рассказчик, предаваясь воспоминаниям, представляет себя ребенком, который открывает дверь, чтобы выйти из дома (этот эпизод отсутствует в литературном издании), и говорит: «И стоишь вот так на пороге, а там зима, там утро, там темно и где-то впереди вон там вот, где-то впереди школа и еще впереди четыре года учиться. И ты перед этим всем постоял, как космонавт перед открытым космосом, и потом вот туда так...» (Как я съел собаку, 15:50) — затем человек на сцене картинно делает шаг вперед. Впрочем, он удерживается и так и не сходит вниз: лишь ставит одну ногу, но затем убирает обратно. Понятно, что Гришковец в этом эпизоде обращается к хронотопу порога: выход ребенка из дома сопоставляется с выходом в «страшную» взрослую жизнь. При этом выход во взрослую жизнь за счет игры с физическим пространством сцены составляет параллель к выходу героя за границы художественного мира. В глазах наивного зрителя ребенок, о котором идет речь в спектакле, когда-то вырос во взрослого Евгения Гришковца, который создал этот спектакль, где центральным сюжетом является сюжет взросления. Однако спектакль только начался, и пока граница между миром детства и взрослой жизнью, между художественным текстом и реальностью не пересекается.

Пересекается она позже — непосредственно перед финалом спектакля. На сто девятой минуте рассказчик решает показать, как он драил палубу. Это действие предваряется рассказом о том, что на флоте у каждого предмета или явления есть особый смысл. В том, что палубу драят четыре раза в день, в самом этом процессе есть некий смысл, но он не имеет ничего общего с идеей поддержания чистоты. И все люди на флоте пытаются понять этот смысл и в конце концов улавливают его, но не могут найти слов для его выражения («драянье палубы на флоте — это бесконечный творческий процесс поиска тех самых слов, которые наконец-то выразят смысл этого действия» (Как я съел собаку, 107:10)). Поэтому не нужно даже пытаться что-то объяснить — можно лишь попробовать показать на сцене, как это происходило. Причем рассказчик упоминает, что не сможет сказать всех тех слов, что обычно говорятся в процессе, так как ситуация неподходящая

(имеется в виду, что нельзя использовать в спектакле матерную лексику), но «важнее будет интонация и энергия — а это вы почувствуете») (Как я съел собаку, 108:05). Человек на сцене берет стоящее на сцене ведро с водой и тряпку, сходит с внутренней сцены и драит пол прямо перед зрителями. Это делает повествователь — он прямо предупреждает зрителей о том, что сейчас покажет, как раньше это делал. В то же время он является и героем, о котором все-таки идет речь в спектакле, ведь в это самое время он озвучивает прямую речь матроса и «руководящего» им офицера. При этом офицер ругает матроса, мы понимаем, что перед нами ритуальное унижение, характерное для обряда перехода — неслучайно упоминается об изменениях, произошедших с героем, о том, что через полтора года «драяния» палубы он сам понял, что смысл в этом есть, и мыть нужно чаще (Как я съел собаку, 105:45) (а именно после эпизода с палубой начинается рассказ о том, как же герой съел собаку).

Так граница между повествующим и повествуемым «я» в очередной раз размывается. И в это же время размывается и граница между героем-рассказчиком и конкретным автором, так как действие происходит уже за пределами фикционального мира внутренней сцены — в пространстве, которое было очерчено как внехудожественное, в пространстве реальных автора и зрителей (при этом у зрителя может возникать и логичная мысль о том, что Гришковец — конкретный автор — действительно служил на флоте и когда-то драил палубу). Выход за рамки художественного мира в реальный подчеркивает свершившийся (точнее, совершающийся на глазах зрителя) переход героя из мира детства в мир взрослых.

В изданном тексте пьесы не оговаривается, что все действие должно происходить за пределами внутренней сцены, перед зрителем, кроме того совершенно не поднимается тема недоверия к слову, невозможности найти нужные слова и выразить смысл процесса. Очевидно, это связано с тем, что в книге, в отличие от спектакля, невозможно противопоставить ненадежным словам повествователя непосредственно воспринимаемое зрителем действие. Зато в литературной версии делается дополнительный акцент на изменении статуса героя, на обряде перехода: там не просто упоминается, что через полтора года герой начал понимать, что драить палубу нужно как можно чаще, но отмечается, что герой стал вести себя так, как вели себя старшие матросы по отношению к молодым: «А прошло года полтора, и я сам стал видеть, что посуду моют... не очень..., и палубу тоже не... особенно... стал замечания делать... ну, не нравилось мне»²⁹. Это еще раз указывает на то, что моноспектакли и записанные тексты монодрам логично

²⁹ Гришковец Е. В. Зима: все пьесы. М.: Эксмо, 2009. С. 193.

воспринимать как связанные между собой, но самостоятельные тексты, автор выстраивает их по-разному, используя возможности двух видов искусства.

Показателен самый финал спектакля, принципиально отличающийся от литературного варианта. В финале изданного текста пьесы, как отмечает Агеева, делается акцент на невозможности возвращения к себе-ребенку или себе-матросу («У меня в жизни этого уже не будет. Никогда!.. Никогда. Но раньше было как-то... я не знаю... а домой пришел, а дома нет!»),³⁰ кроме того, «герой оставляет за адресатом право “понять, разобраться” в происходящем, интерпретировать: “Я бы не стал так однозначно. Я же не настаиваю. Это уж — как хотите...”».³¹ В спектакле же рассказчик, проговаривая те же вещи, делает акцент на том, что не очень понятно, зачем он все рассказывал и что хотел сказать, возникает мысль о невозможности объяснить что-то словами (показательна последняя реплика в спектакле: «А если посмотреть на все вот это вот — ну, что я тут рассказывал — с другой стороны взглянуть... то... а другой стороны-то и нету...» (Как я съел собаку, 126:40)). В конце концов он машет на зрителей рукой (Как я съел собаку, 127:05), подчеркивая, что коммуникация не удалась, и ему так и не удалось сформулировать что-то важное. Он отказывается от слов и уходит. При этом по ходу финального монолога рассказчик убирает с внутренней сцены оставшийся там реквизит. Остаются только канаты, разбросанные по полу. Рассказчик наматывает их на себя и уходит в сторону кулис, канаты тянутся за ним, и в конце внутренняя сцена остается совершенно пустой³². Перед нами своеобразная визуальная метафора: канаты, волочащиеся по сцене, тянутся за героем — так в глазах зрителя тянутся за реальным человеком на сцене воспоминания, преобразованные в художественный текст. Можно вспомнить сказанные во вступлении слова: «За то время, пока я играю этот спектакль, персонаж не изменился, а я изменился» (Как я съел собаку, 2:35). И неслучайно Гришковец, когда возвращается к зрителям на поклон, внешне чем-то похож на себя из вступления, чем-то на героя, будто он вобрал в себя персонажа: он босиком, как в спектакле, в очках,

³⁰ Агеева Н. А. Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). С. 264.

³¹ Там же. С. 265.

³² В литературном варианте не описывается подробно, что происходит с реквизитом, отмечается лишь, что нужно вынести все со сцены, чтобы она осталась пустой. В видеоверсии Гришковец не уносит стул за кулисы, но просто переставляет его с внутренней сцены на внешнюю — это еще раз подтверждает, что внешняя сцена мыслится как пространство внешней действительности.

как во вступлении, при этом на нем нет ни рубашки из вступления, ни матросской робы, зато штаны и футболка на протяжении всего произведения остаются неизменными. Границы художественного мира, намеченные вначале спектакля, окончательно рушатся, содержимое фиктивной реальности в каком-то смысле выносятся Гришковцом наружу, в мир зрителя³³ — ведь тем, каков Гришковец сейчас, он как будто «обязан» своему герою (вспомним слова из вступления: «Этот спектакль — это часть моей биографии» (Как я съел собаку, 01:40)).

Опробованная в «Как я съел собаку» повествовательная стратегия, заключающаяся в том, что в финале действия границы между изображенным миром и миром зрителей рушатся, используется и в последующих моноспектаклях. Рассмотрим ее использование на примере третьего моноспектакля — «Дредноуты». Рассказ человека на сцене разворачивается в двух планах. Большая часть речи посвящена событиям Первой мировой войны. Эти истории герой сопровождает отсылками к «реальному миру», к бытовым ситуациям, ведь он пытается обнаружить параллели историям войны в своей привычной жизни. Изредка возникают эпизоды, относящиеся одновременно к обоим смысловым планам. Так, например, ближе к началу герой вспоминает, как сам служил на флоте (Дредноуты, 15:00), и описывает конкретный эпизод снегопада в море, который тематически отсылает и к жизни героя, и к его историям про корабли Первой Мировой. Что важнее, эти два плана сталкиваются в физическом пространстве сцены — например, за счет плавающих в тазу и сгорающих в финале бумажных корабликов, которые с подачи рассказчика связываются не только с погибающими в войне кораблями, но и с нереализованными мужскими амбициями.

Напряжение в повествовании строится на том, что герой не понимает чего-то в тех событиях войны, которые описывает. Непонятным для героя оказывается концепт флага. Точнее, герою сложно почувствовать значимость этой вещи. Лейтмотивом звучат слова «нити — полотно — флаг». Эти слова частично дублируются на уровне сюжета эпизодов: отдельные человеческие жизни (обыгрывается «нить» как обозначение жизненного пути) в определенный момент создают полотно — оказываются на одном корабле, корабли же оказываются живыми (в речи рассказчика постоянно используются олицетворения), и что еще более важно — они могут погибать. Корабли умирают, не спустив флаг. И здесь кроется то, что не понимает герой. Зачем команде тонущего корабля продолжать стрелять,

³³ Так сказочник в конце процесса рассказывания сказки выводит аудиторию во внешнюю действительность (*Герасимова Н. М. Севернорусская сказка как речевой жанр. С. 15*).

если шансов попасть в противника нет. Зачем капитану умирать вместе с кораблем, не спуская флаг, когда есть возможность бросить корабль и спастись. Почему именно тогда, когда матрос знает, что его корабль сегодня, выйдя из гавани, вступит в бой, выиграть который невозможно, этот матрос не может опоздать на корабль и тем самым спастись.

Для героев рассказываемых историй флаг является важным символом, его значение нельзя описать словами, но все моряки чувствуют значимость флага. Рассказчик легко находит разные параллели и примеры из окружающей жизни для самых разных ситуаций, но не может найти в окружающей его действительности символа, того, что оказывалось бы на месте флага. И через рассказывание истории он наконец к чему-то приходит. Ближе к финалу герой говорит о Дредноуте, который оказывается виден ему (и не обязательно только ему) в небе среди обычной жизни (Дредноуты, 97:00). Этот дредноут и становится для героя чем-то вроде символа. Он доказывает, что «этот» мир вокруг и «тот» мир моряков Первой Мировой — один и тот же мир, просто увиденный разными людьми с разных временных точек зрения. Бытовой мир, узнаваемый зрителем, и отдаленный от зрителей романтический мир подвигов Первой мировой оказываются двумя сторонами одной реальности, и граница между привычной и художественной реальностью ставится под сомнение.

В спектакле мы видим своеобразную вариацию размышлений на тему смысла жизни, где герой не находит, в чем состоит этот смысл, однако приходит к определенной гармонии, утвердительно ответив на вопрос, есть ли смысл вообще. В самом финале разные повествовательные инстанции, объединенные в человеке на сцене, окончательно смешиваются. Рассказчик комментирует происходящее на сцене, подчеркивая «сделанность» художественного текста, то есть выступает в глазах зрителя как автор: «я сейчас подсказу, что вы должны подумать: с корабликов начал, корабликами закончил, какая крепкая композиция, молодец» (Дредноуты, 110:00). Отметим, что здесь же, в самом финале, подчеркивается разница между несовершенным вербальным общением и невербальным: «И еще, когда они загорятся, вы сразу почувствуете, что он уже больше ничего не будет говорить... это так, просто к слову... он — это я... <...> но это так, к слову просто... чтобы как-то закончить... потому что есть ощущение, что чего-то недоговорил... что-то как-то... да... <...> ...всегда есть ощущение, что чего-то не договорил, ну ладно» (Дредноуты, 108:05). После этой речи бумажные кораблики поджигаются, и так связываются повествуемый и повествующий миры в пространстве сцены (важно, что в литературной версии и в спектакле в конце два соседних фрагмента меняются местами, так что литературная версия завершается рассказом о столкновении базового тральщика с немецкой эскадрой, а спектакль — именно эпизодом горения

бумажных кораблей, сценой, где невербальные элементы выходят на первый план). После этого человек на сцене (разные повествовательные инстанции уже смешались воедино) садится за стол и пьет вино, которое пил, когда был персонажем произведения — одним из моряков. Так за счет невербальных средств разрушаются границы повествовательных инстанций, что ведет к созданию особой коммуникативной ситуации, где зритель должен, примеряя опыт персонажа, за которым зрителем угадывается конкретный автор, разделить неясное чувство наличия в жизни хоть какого-то смысла. Граница между художественной реальностью и внешней действительностью должна разрушиться, чтобы зритель смог осознать открытие героя как свое, как такое, которое касается не только художественного мира, но и привычной, бытовой реальности³⁴. Ментальное изменение героя (и одновременно с этим — подобное изменение идеального реципиента) и оказывается главным событием текста.

Итак, невербальные средства, доступные благодаря специфике театрального действия, используются Гришковцом наравне с собственно литературными приемами, описанными исследователями. Однако представляется, что можно описать характер взаимодействия элементов разных видов искусства более точно, нежели просто как «одновременное использование». Для этого обратим внимание на один из самых частотных мотивов творчества Гришковца — речь о теме провала коммуникации.

Как уже отмечалось, в финале «Как я съел собаку» рассказчик, который не может найти нужные слова, подчеркивает, что коммуникация со зрителем не удалась. Тема недоверия к слову, невозможности выразить то, что ты хочешь, окольцовывает произведение, ведь возникает она и в самом начале спектакля. Спектакль, в отличие от литературного варианта, начинается с того, что человек на сцене изображает мучительный поиск слов, никак не может начать говорить, в конце концов объясняет, что ему тяжело, потому что «слов для такой ситуации — чтоб начать говорить — не придумано» (Как я съел собаку, 04:40). Чуть позже тема недоверия к слову развивается, и рассказчик предлагает представить ситуацию, когда ты не пьяным приходишь поздно домой, жена или мать спрашивает тебя, пил ли ты, ты все отрицаешь и с ужасом понимаешь, что если бы ты был пьян, ты бы произносил те же самые слова, и поэтому жена, конечно же, не верит (Как я съел собаку, 09:00); и дальше тема ненадежности слов постоянно возникает по ходу спектакля.

³⁴ Как отмечал Леман, размывание границ между реальностью и фикцией, равно как и между эстетическим и вне-эстетическим, вообще характерно для постдраматического театра (Леман Х-Т. Постдраматический театр. С. 164).

Тема невозможности что-то объяснить является центральной и для второго спектакля — «ОдноврЕмЕнно», где рассказчик постоянно говорит о невозможности сделать так, чтоб другие люди поняли, и тем более прочувствовали то, что хочется донести. Тема неудачной коммуникации остается одной из ведущих и в спектакле «Дредноуты», которому во вступлении даются красноречивые подзаголовки «спектакль для женщин» и «спектакль, который не получился», и в спектакле «Плюс один», заканчивающемся на признании рассказчика в невозможности найти нужные слова. Представляется, что эта тема играет важную роль вообще во всем творчестве автора (на значимость темы проблемной коммуникации в драматургии Гришковца в целом указывала Наумова, ее мысль о «разрушении номинативной функции слова» и о том, что «смысл акта “говорения” у Гришковца оправдывается только чувственным контактом человека с миром»³⁵ представляется важной и актуальной).

Подобная сконцентрированность Гришковца на теме недоверия к слову и неудачной коммуникации не выглядит чем-то необычным в культуре, где важную роль играют идеи постмодернизма. И можно заметить, что в творчестве Гришковца можно найти много черт, традиционно ассоциируемых именно с постмодернистской поэтикой³⁶. Например, отметим повышенную интертекстуальность, наличие равноправных отсылок к самым разным текстам от русского фольклора до мировой классики, от советских песен до узнаваемых формул массовой культуры. Причем отсылки эти довольно игровые — в качестве примера приведем хотя бы момент, когда рассказчик в «ОдноврЕмЕнно» говорит, что всегда мечтал петь, как Элвис, и начинает петь. Агеева отмечает, что перед нами важнейшее событие, формально завершающее сюжет (герой осуществляет мечту),³⁷ но важно, что когда рассказчик начинает «петь», он на самом деле изображает не Элвиса, а Муслима Магомаева (звучит фонограмма Магомаева, исполняющего «Луч солнца золотого», а актер на сцене лишь открывает рот и использует жестикуляцию, ассоциируемую с манерой исполнения этого певца). Отметим смешение границ повествовательных инстанций и даже

³⁵ *Наумова О. С.* Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX — начала XXI вв. С. 138.

³⁶ Обычно исследователи не рассматривают этот вопрос подробно, либо просто не поднимая тему постмодернизма, либо говоря о Гришковце как о постмодернисте так, как будто это очевидно (Ай Ц. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца. С. 189).

³⁷ *Агеева Н. А.* Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). С. 265.

границ между художественным текстом и внешней действительностью — вспомним все, что уже было сказано об игре с внутренней сценой в «Как я съел собаку». Обратим внимание на также характерную для постмодернизма рефлексивность по поводу процесса порождения художественного текста: например, уже приведенный фрагмент из финала «Дредноутов», где зрителям предлагается обратить внимание на композицию произведения. Там же, в финале, Гришковец говорит, что у него не осталось выразительных средств, поэтому он сейчас использует последнее, что есть на сцене: подожжет бумажные кораблики, и этим будет значить, что мужские амбиции, как эти кораблики, так же легко сгорают (Дредноуты, 107:20). Этот же пример демонстрирует, что рассказчик проявляет себя как ненадежный повествователь, ведь зритель прекрасно понимает, что горящие бумажные кораблики в первую очередь связаны с повествованием о настоящих кораблях, погибших в Первую Мировую (на это, впрочем, повествователь также указывает чуть позже как бы вскользь (Дредноуты, 108:45)). Подобная ненадежность проявляется постоянно: так, использование дыма на сцене связано с развитием лейтмотива горения кораблей, хотя сам рассказчик в начале спектакля предупреждает, что дым никакого смысла не имеет, и пускается просто так, для красоты (Дредноуты, 2:30).

Однако, несмотря на наличие отдельных черт постмодернистской поэтики, представляется, что в творчестве Гришковца нет главного — постмодернистского мировоззрения. Нет цели освободить читателя от инерционности его мышления, вызванной давлением культурных традиций. Нет принципиального отказа от каких бы то ни было позитивистских идей. В художественном мире автора из представления о недоверии к языку не следует мысль о бессмысленности общения в принципе.

Напротив, во всех спектаклях Гришковца важнейшую роль играет стремление каким-то образом преодолеть коммуникативный провал, дать зрителю понять (или, точнее, прочувствовать) то, что хочет донести автор. Исследователи обращают внимание на то, что основная задача моноспектаклей Гришковца — вызвать определенные сильные эмоции, дать зрителями и читателям соотнестись с состоянием героя³⁸, осознать и принять то, что осознал герой: «Для персонажа оказывается важным не только пережитая им ситуация «откровения», ощущения тождественности самому себе, но и ретрансляция этой ситуации

³⁸ Ср. у Липовецкого: «Зритель Гришковца должен совпасть с персонажем, мысленно воскликнув: как это точно! я сам хорошо это помню!» (Липовецкий М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». С. 122).

воспринимающему сознанию <...> Герой предлагает адресату не просто быть свидетелем и судьей в этой коммуникативной ситуации, а сочувствовать, сопереживать, даже в какой-то мере соучаствовать, вовлекая его, если не физически, то ментально, непосредственно в театральное действие».³⁹

Агеева уже обращала внимание на отдельные переключки между началом и финалом, говоря о специфической замкнутости пьес Гришковца.⁴⁰ Представляется, что значима не кольцевая композиция сама по себе, но то, что на самом деле в финале произведений мы всегда сталкиваемся не просто с повтором темы из вступления, но с выводом этой темы на новый уровень.

«Как я съел собаку» начинается с того, что человеку на сцене сложно подобрать слова, начать рассказывать — в финале человек на сцене приходит к невозможности что-то рассказать зрителю и отказывается от коммуникации, однако этот вербализуемый отказ противоречит коммуникативной ситуации всего спектакля, ведь когда зрители испытывают чувство ностальгии⁴¹, это является свидетельством успеха настоящей коммуникации.

Спектакль «Одновременно» строится на отдельных историях, связанных с четырьмя предметами, находящимися на сцене — микрофоном, летчицким шлемом, мечом и анатомической схемой человека. В начале спектакля человек на сцене говорит о желании и невозможности сделать так, чтоб другие люди поняли, а еще лучше прочувствовали то, что он хотел бы донести. На сто сорок пятой минуте он повторяет эту мысль и говорит, что надо было просто молча выпрыгнуть в начале спектакля на сцену с четырьмя предметами, о которых шла речь, а затем уйти. Однако очевидно, что в глазах

³⁹ Агеева Н. А. Жанр монодрамы в современной отечественной драматургии. С. 174.

⁴⁰ Агеева Н. А. Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). С. 264.

⁴¹ См. некоторые показательные высказывания реальных зрителей: «Странные ощущения ностальгии и одновременно облегчения от того, что те времена прошли — это то, что каждый зритель мог чувствовать, смотря монолог» (Кинопоиск. Как я съел собаку — КиноПоиск. Как я съел собаку, рецензии зрителей. <https://www.kinopoisk.ru/film/258321/reviews/ord/date/status/all/perpage/25/> (дата обращения: 17.01.2022)); «Все, абсолютно все зрители плачут и смеются, ностальгически вздыхают или понимающе кивают в такт изумительному монологу со сцены» (Там же); «Он смог выразить словами то, что каждый из нас хранит где-то глубоко в душе, что-то теплое и родное, ностальгия по которому живет в каждом из нас» (Там же).

зрителя у этих предметов смысл появляется лишь благодаря самому процессу рассказывания. Именно в этом спектакле явственней всего чувствуется ориентация Гришковца на традиции русской лирики, задающей вопрос о возможности выразить невыразимое. Художественный текст, принимая недостаточность слов, тем не менее призван в процессе диалога с реципиентом оказать на него эстетическое воздействие, заставить испытать эмоции, для точного описания которых не хватает слов языка. Гришковец следует стратегии лирики — при этом он расширяет арсенал средств воздействия на реципиента благодаря невербальным театральным элементам. В начале спектакля предметы на сцене не обладают в глазах зрителей самостоятельным значением, но в процессе театрального действия благодаря словам и действиям человека на сцене с этими предметами связывается определенный смысл. И когда в финале зрители видят эти самые предметы, присутствующие в их физической реальности, находящиеся буквально в нескольких метрах от них, — они чувствуют и большее приобщение к художественному миру.

В начале «Дредноутов» человек на сцене говорит, что это спектакль, который не получился, спектакль для женщин — для тех, кому никогда ничего не получается объяснить. В конце он говорит о том, что многое так и осталось не рассказанным, можно было бы поговорить не о морях, а, например, о пожарниках... И здесь подчеркивается коммуникативная проблема, но если зрителям понравился спектакль⁴² — даже просто на эмоциональном уровне — значит, эта коммуникативная проблема решается, спектакль на самом деле получился. Моноспектакли организованы так, чтобы подчеркивалась разница между информацией, озвученной в начале спектакля и сначала не вызывающей особых эмоций, и переживанием зрителей, возникающим благодаря тому, как разворачивается спектакль — это переживание зачастую противоречит тому, о чем говорит рассказчик.

Обращение к формальным чертам постмодернизма нужно Гришковцу, чтоб подчеркнуть центральную проблему постмодернистской культуры — проблему

⁴² А моноспектакли Гришковца пользуются большим успехом у зрителей. В частности, спектакль «Дредноуты» на портале «Кинопоиск» имеет рейтинг 8.127 из 10, сложившийся из оценок почти пяти тысяч зрителей, а в зрительских отзывах говорится о сильном эмоциональном воздействии спектакля (Кинопоиск. Дредноуты — Кинопоиск. Дредноуты, рецензии зрителей. <https://www.kinopoisk.ru/film/425999/reviews/> (дата обращения: 17.01.2022).). Об успехе моноспектаклей Гришковца см. также: *Липовецкий М. Н., Боймерс Б.* Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». С. 117-118.

коммуникации, вызванную недоверием к сказанному или написанному слову. Но непосредственная реальность, чувственное восприятие — то, что плохо подвластно постмодернистской культуре. Если зритель смотрит комедию, он либо смеется, либо нет, если смотрит фильм ужасов — либо боится, либо нет, и здесь не играет особой роли то, «верит» ли зритель, что происходящее на экране смешно или страшно — он просто смеется либо боится. Однако перформативное высказывание не может быть истинным или ложным. Представляется, что Гришковцу удается обойти коммуникативные препятствия перформативностью своих текстов: он заставляет зрителей испытать нужное чувство (например, чувство ностальгии или веру в существование в жизни смысла — в зависимости от спектакля), и если зритель это пережил, это значит, что коммуникация удалась — даже если ненадежный рассказчик вербально заявил, что у него ничего не получилось. А для того чтобы вызвать сопереживание, чтобы вызвать эмоцию, нужно не только обращаться к лирическим структурам, завязанным на узнавании реципиентом личного опыта рассказчика, но и использовать элементы театрального действия, чтобы, разрушая по ходу спектакля границы между художественной и внешней действительностью, приближать художественный текст к читателю, «выводить» смысл во внешнюю действительность. Учитывая лишь содержание речи рассказчика, еще можно увидеть в Гришковце постмодерниста, но если взять во внимание все художественное целое, учесть и невербальные элементы, становится очевидно, что Гришковец бросает вызов постмодернистской традиции. Вербальные и невербальные элементы то дополняют друг друга, то формируют взаимоисключающие сообщения, и именно возникающее за счет этого напряжение позволяет подчеркнуть, а затем разрушить повествовательные границы, выстроить особую коммуникацию со зрителем, который активно вовлекается в художественный текст (на то, что зритель или читатель Гришковца активно вовлекается в происходящее с героем, соучаствует в создании произведения, уже неоднократно обращали внимание исследователи).⁴³

Э. Бентли отмечал, что современный театр становится все больше похож на кино: обычно зритель как бы смотрит на происходящее сквозь замочную скважину, наблюдает за людьми на сцене, но не разделяет с автором ответственность за происходящее.⁴⁴ Моноспектакли Гришковца представляются любопытным исключением: чтобы спектакль передал должный смысл, зрителю нужно проявить свою активность, достроить текст и

⁴³ Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 29; Ай Ц. О художественных особенностях жанра монодрамы Евгения Гришковца. С. 189.

⁴⁴ Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 184.

осознать свое участие в нем. Все финалы спектаклей принципиально отличаются от финалов изданных пьес: всегда подчеркивается недостаточность или ненадежность речи, языка и завершается спектакль в первую очередь с помощью невербальных элементов, кроме того, во всех спектаклях, начиная со второго («ОдноврЕмЕнно»), делается явный акцент на пробуждении зрительского отклика и на единении зрителей и человека на сцене. Так, в финале «ОдноврЕмЕнно» рассказчик снимает одну из картонных звезд, висящих в воздухе, предупреждает, что она на счет «три» упадет, и предлагает зрителям загадать желание, предупредив, что сам тоже это сделает (ОдноврЕмЕнно, 107:30). Далее звезда падает, рассказчик под зазвучавшую музыку при изменившемся освещении начинает собираться, затем медленно перешагивает через веревочку, обозначающую границу между художественным и нехудожественным пространством. Когда Гришковец возвращается на поклон, он сначала стоит во внешнем пространстве и, казалось бы, может восприниматься как конкретный автор, находящийся за пределами уже закончившегося спектакля, но когда возвращается «на бис», заходит внутрь, в ринг. Ему дарят цветы, а он в ответ дает по картонной звезде из декораций — пространственная граница спектакля окончательно размывается. И позже, в то время, когда в видеоверсии начинаются титры (то есть уже не только на пространственной, но и на временной границе художественного текста) Гришковец, обращаясь в зрительный зал, говорит: «Спасибо, **мы вместе поработали:** телефоны не звонили...» (ОдноврЕмЕнно, 110:10) — так делается акцент на участии зрителей в произведении. В финале «Дредноутов» после поклонов Гришковец, держащий в руке бокал вина (из него он пил, когда был рассказчиком/персонажем) говорит, что ему будет приятно, если зрители сочтут этот спектакль поводом выпить, и делает жест, как будто чокается бокалом. Перед нами приглашение к действию, которое объединит зрителей и автора, мир реальный и мир текста. Возвращаясь с поклоном «на бис», Гришковец говорит: «Спасибо большое **за помощь**, ваши аплодисменты также останутся на этой записи» (Дредноуты, 110:35) — таким образом и в этом спектакле подчеркивается, что зрители выступают как соавторы художественного текста.

Более тонко похожая ситуация создается в спектакле «Плюс один», посвященном размышлениям о месте человека в мире. Важную роль в спектакле играют декорации — особенно экран позади Гришковца. На этот экран транслируется улица — она осмысливается как знак реального мира, жизни, которая ждет героя спектакля или самого Гришковца за рамками сцены, художественного текста. В конце спектакля звучит зафиксированный в тексте пьесы монолог о том, что эта улица без героя обойтись может, а он без нее нет, при этом есть те люди, для которых герой играет особую роль — но и они, как и все остальные, не знают героя, потому что у него нет слов, чтобы о себе рассказать. Когда рассказчик

заканчивает речь («...лица любимые есть, а слов для них нет» (Плюс один, 132:30)), спектакль, в отличие от литературного варианта, продолжается: рассказчик отодвигает занавес, и выясняется, что кроме экрана с безразличной улицей на сцене есть еще экран: на нем в течение приблизительно пяти минут идет слайд-шоу под песню «Hallelujah», где в том числе выводятся фотографии близких Гришковца — конкретного автора. Спустя несколько минут Гришковец произносит небольшой монолог, в конце которого говорит, что человек не знает ни себя, ни других людей, и это затрудняет коммуникацию⁴⁵. Когда Гришковец надевает шлем космонавта и машет русским флагом под падающий с потолка искусственный снег, за счет визуальных средств возникает отсылка к темам, уже поднимавшимся в спектакле, к детским мечтам героя, к значимости частного, интимного, незаметного в глобальной истории, но важного и огромного для одного конкретного человека. Слайд-шоу под музыку продолжается, Гришковец уходит со сцены, переодевается, возвращается на поклон, затем заходит за экран, на который транслируется улица, так, что сквозь экран виден его силуэт — и оттуда машет зрителям (и вот тогда музыка, как и спектакль, заканчивается). Все в финале спектакля располагает зрителя к тому, чтобы осознать, что он кому-то нужен, и вступить с кем-то во взаимодействие, — и Гришковец, машущий из-за кулис, из-за «улицы», то есть как будто находясь за рамками художественного мира, как бы приглашает выйти наружу — в реальность, куда ушел и он сам.

В спектакле «Прощание с бумагой» на сцене стоят двери, которые иногда открывает рассказчик — и неизменно за дверью оказывается что-то, связанное с темой рассказа. В финале человек на сцене говорит, что всегда боялся темноты и ничуть не стыдится этого. Ведь если человек не боится темноты, у него нет воображения (Прощание с бумагой, 150:30). В этот момент все двери на сцене со зловещим шумом открываются, и за ними темнота. Это неожиданно, и зрителя вполне может возникнуть даже ощущение легкого испуга (что, естественно, связывается со словами героя). Когда зритель пугается «темноты», становится ясно, что он — как и человек на сцене — способен фантазировать (а значит, достраивать текст). И важно, что сам зритель это понимает. Как и в предыдущих спектаклях, пространство за сценой (в данном случае — за дверями) осмысливается как внешняя действительность. Спектакль заканчивается на том, что человек на сцене под

⁴⁵ «Каждый человек для хотя бы еще одного человека другого — самая последняя надежда. И в каждом из нас есть какая-то записка. Вот только интересно, <...> дойдут ли наши записки до адресата когда-нибудь. И <...> сами-то мы когда-нибудь узнаем, что у нас там написано?» (Плюс один, 136:15)

народную музыку, закольцовывающую композицию (эта музыка играет и в самом начале произведения), неспешно надевает на себя верхнюю одежду (так подчеркивается выход наружу, во внешнее пространство) и уходит в темноту одной из дверей — куда-то в реальный мир. Когда Гришковец возвращается на поклон, он обращается к зрителям с просьбой: «Чтобы этот спектакль лучше запомнился, вы билетики бумажные не выбрасывайте» (Прощание с бумагой, 152:25). Основным мотивом спектакля являлась мысль о способности физического предмета хранить память о чем-то — таким образом, в финале Гришковец, как и в других спектаклях, расшатывает границу между художественным и реальным миром, просит зрителей унести во внешнюю действительность память о спектакле.

Естественно, коммуникативную ситуацию финалов спектаклей Гришковца невозможно воспроизвести в литературном варианте пьес. Если реципиент читает о том, что должно быть страшно, но не испытывает страх сам, не может возникнуть то единение, которого пытается достичь Гришковец. Представляется, что именно обращение к видеозаписям моноспектаклей позволяет уточнить и представление о динамике развития поэтики автора. С. Я. Гончарова-Грабовская отмечала, что все монодрамы Гришковца строятся на одном и том же принципе поиска идентичности современного человека и автодеконструкции, и это может привести к ощущению излишней повторяемости и отсутствия творческого развития.⁴⁶ Однако один из важных механизмов развития поэтики автора состоит в поиске новых эмоциональных состояний, в которые могут одновременно погрузиться зритель и человек на сцене. Так в конце «Прощания с бумагой» зрителей впервые объединяет естественный для человека страх — страх перед реальной жизнью за пределами художественного текста.

Итак, сыгранные спектакли и изданные тексты пьес Гришковца представляют собой разные художественные тексты. Тема недоверия к языку играет важную роль во всем творчестве автора, но в сыгранных спектаклях коммуникативный провал преодолевается благодаря перформативным элементам поэтики Гришковца, благодаря возможностям театра. Возникает парадокс, хорошо знакомый русской культуре по традиции классической лирики: в тексте вербально заявляется о невозможности выразить невыразимое, однако реципиент в процессе восприятия произведения получает эстетическое удовольствие — таким образом, коммуникативная задача художественного текста все же выполняется.

⁴⁶ Гончарова-Грабовская С. Я. Монодрама в творчестве Е. Гришковца. С. 29.

В. И. Тюпа, описывая драму как тип высказывания, отмечал, что «теоретический инвариант драматургического дискурса как репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью <...> может варьироваться как в сторону его нарративизации (выведение на сцену фигуры рассказчика, обрамляющего своим изложением репрезентируемые сцены, а не включенного в них, как это бывало с фигурой вестника), так и в сторону перформативизации (прямые обращения к зрителям, вовлекающие их в непосредственное соучастие в театральном действе)».⁴⁷ Представляется, что Гришковец в своем творчестве сочетает одновременно обе столь разные, казалось бы, противопоставленные тенденции — и стремление к нарративизации, и стремление к перформативизации. И именно их органичное сочетание и связанное с этим сложное взаимодействие вербального и невербального, литературного и театрального помогает преодолеть характерные для постмодернистской культуры проблемы коммуникации и обуславливает успех моноспектаклей автора.

⁴⁷ Тюпа В. И. Драма как тип высказывания // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Вып. 1–2. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. С. 22.