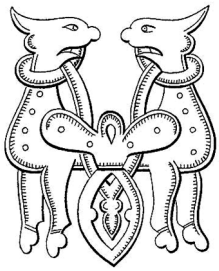
Русская литература и философия:
пути взаимодействия

Выпуск 1

Серия
Русская литература и философия: пути взаимодействия

Редакционная коллегия серии:
***Е.А. Тахо-Годи* (председатель)**
А.Г. Гачева, Т.А. Касаткина, О.А. Коростелев

Ответственный редактор и составитель первого выпуска:
Е.А. Тахо-Годи



Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российская Академия Наук

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ВОДОЛЕЙ
Москва
2018

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Р89



Коллективная монография подготовлена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН в ходе работы по гранту Российского научного фонда (проект РНФ № 17-18-01432).
Издание осуществлено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект РНФ № 17-18-01432).

Р89 **Русская литература и философия: пути взаимодействия** / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2018. – 600 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1).

ISBN 978–5–91763–402–9

Настоящий коллективный труд посвящен проблеме взаимодействия русской литературы и философии, приобретшей особую актуальность в последние десятилетия.

В основу книги легли исследования, выполненные членами научной группы, работающей в ИМЛИ РАН по гранту Российского научного фонда (проект № 17–18–01432), в том числе инициированные проходившим в рамках работы над проектом международным круглым столом «Литература и философия – постреволюционные метаморфозы и трансформации смыслов: к 100-летию Октябрьского переворота».

В коллективной монографии дается широкая панорама истории взаимоотношения двух важнейших составляющих русской культуры – литературы и философии – на протяжении целого столетия – от первой половины XIX века до первой половины XX века. Объектом внимания становятся ключевые фигуры различных литературных направлений – от романтизма до футуризма и литературы русского зарубежья: Е.А. Боратынский, А.А. Григорьев, А.К. Толстой, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Д. В. Философов, Вяч. Иванов, С.А. Есенин, Е. Чаренц и т.д., а также авторы, сознательно работавшие в обеих областях – и в философии, и в литературе: Вл. Соловьев, А.Ф. Лосев, А.К. Горский, А.В. Чаянов. Изучение наследия отдельных авторов становится базой для разработки методологических подходов к теме, позволяет проследить различные современные исследовательские стратегии.

Разделы книги написаны литературоведами и историками философии разных научных школ и поколений из России и из стран Дальнего Зарубежья – Германии, Израиля, Италии, США. Книга также включает публикации, основанные на архивных материалах.

Издание рассчитано на филологов и философов, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей русской литературы и философии XIX – XX веков.

ISBN 978–5–91763–402–9
© Текст, коллектив авторов, 2018
© Издательство «Водолей», оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Е.А. Тахо-Годи. О книге и ее задачах. *Предисловие* 10

Т.А. Касаткина *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
Философия восприятия литературы и искусства:
О субъект-субъектном методе чтения 15

I

Ю.Ю. Анохина *(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН)*. Философские начала книги стихов Е.А. Боратынского «Сумерки» 52

Дора Бартон *(США, Университет штата Аризона)*.
Поэт мысли в стихотворении «Все мысль, да мысль!..»:
Истина в поэзии Боратынского / *Публикация и перевод Ю.Ю. Анохиной* 71

А.О. Середина *(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН)*. Влияние философских идей почвенничества на художественную прозу Ап. Григорьева 89

Роберт Виттакер *(США, Городской университет Нью-Йорка)*.
«Мои литературные и нравственные скитальчества»:
Аполлон Григорьев и изменение культурной топографии Москвы / *Публикация А.О. Серединой, перевод А.О. Серединой, О.В. Сапуновой* 110

II

А.А. Кара-Мурза *(Россия, Москва, Институт философии РАН)*.
Холодный март 1857-го года (о короткой поездке Ивана Тургенева и Льва Толстого в Дижон весной 1857 г.) 140

Лина Штайнер *(Германия, Бонн, Боннский университет)*.
В поисках утраченного рая: Опрощение у Л.Н. Толстого и диалектическое понимание наивного и сентиментального у Ф. Шиллера 154

И.И. Евлампиев *(Россия, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет)*.
«Анархизм» Л.Н. Толстого и его возможные философские основания 180
Т. Г. Магарил-Ильяева *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
Гностицизм в литературе русского реализма: Ранний Достоевский 196
Т.А. Касаткина *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
Неизбежность филологии: проблема доступа к философии и богословию писателя (Аполлон и мышь в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского) 217
О.В. Шалыгина *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
К вопросу выработки подходов к изучению философии писателя (на материале чеховедения)....241

III

С.А. Серегина *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
Лирика Н.А. Клюева: диалог философии и поэзии 262
С.А. Серегина *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
Славянофильский комплекс в художественном сознании С.А. Есенина: послереволюционные метаморфозы 271
Н.В. Михаленко *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*.
Мистическая тема в произведениях А.В. Чаянова....284
Н.М. Сегал-Рудник *(Израиль, Еврейский университет в Иерусалиме)*.
Гоголь и Достоевский в творческом сознании Вяч. Иванова 1920–1930-х годов 320
О.В. Марченко *(Россия, Москва, РГГУ, МГК им. П.И. Чайковского)*.
Крушение кумиров и незамеченное поколение: К истокам одной эмигрантской полемики 341

IV

А.Г. Гачева *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН, Музей-библиотека Н.Ф. Федорова при Библиотеке № 180)*.
Философ о поэте: А.К. Горский об А.К. Толстом....352

Из архива А.К. Горского. Материалы об Алексее Толстом / *Публикация, подготовка текста и примечания А.Г. Гачевой* 369
Е.А. Тахо-Годи *(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН)*. О литературно-философском осмыслении одного метафорического образа Вл. Соловьева 414
Дж. Римонди *(Италия, Парма, Пармский государственный университет)*. Литературный характер философского текста (На примере творчества А.Ф. Лосева) 434
Е.А. Тахо-Годи *(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН)*. О возможности влияния дискуссий ГАХН на философско-музыкальную прозу А.Ф. Лосева 450
Н.А. Богомолов *(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова)*. Другое литературоведение: Занятия Подсекции истории русской литературы ГАХН 1925–1929 461

V

К.А. Степанян *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*. Достоевский и революция 476
А.А. Холиков *(Россия, Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова),*
О.А. Коростелев *(Россия, Москва, ИМЛИ РАН)*. Культура и религия: Статьи Д.В. Философова революционной эпохи 485
А. Хечикян *(Германия, Майнц, Институт славистики майнцского университета имени И. Гутенберга; Армения, Ереван, Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА)*. Футуризм и революция 509
В.К. Кантор *(Россия, Москва, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ-ВШЭ), Международная лаборатория русско-европейского интеллектуального диалога, НИУ-ВШЭ)*. Революция как проблема уснувшего разума 533
Д.М. Сегал *(Израиль, Еврейский университет в Иерусалиме)*. «Революционное» и «антиреволюционное» в динамике русской культуры до и после Октябрьской революции 559

Сведения об авторах 590

Введение

О КНИГЕ И ЕЕ ЗАДАЧАХ. ПРЕДИСЛОВИЕ

Е.А. Тахо-Годи

Перед наукой о литературе всегда стоит проблема поиска тех смыслообразующих центров, которые оказывают влияние на формирование любой цельной художественной системы (художественного мира писателя). Это заставляет обращать особое внимание на воссоздание личностных концепций времени и пространства, на их связь с господствующими философскими воззрениями эпохи. Не менее важно изучение авторского мироощущения, предопределяющего индивидуальный тип жизнемыслия, сопряжение поэтики писателя и его философского видения, его ориентации на «идеологемы», порожденные конкретной культурно-исторической и общественно-политической ситуацией. Изучение русской культуры с таких позиций представляет особый интерес, потому что тесное взаимодействие литературы и философии – одна из ее отличительных особенностей.

Начиная с эпохи классицизма русская литература неизменно впитывала опыт новейшей западной философской мысли. От просветительской философии она шагнула к «симфилософии» иенских романтиков с их особым типом философской беседы, полной лирических излияний, синтезирующей мысль и поэзию, к шеллингианству и гегельянству. На этой плодотворной почве рождалась русская самобытная философия (любомудры, славянофилы), а одновременно с ней и русский философский роман («Русские ночи» В.Ф. Одоевского). Однако долгие годы русская мысль оставалась чуждой западноевропейской традиции построения строгих философских систем вплоть до появления на этом поприще Вл.С. Соловьева. Во многом благодаря этому русская литература в XIX в. оказалась подлинным методом отечественного философствования, синтетической формой национального самосознания[1]. Образно-художественной формой философского освоения реальности была русская классика – от Пушкина, Лермонтова, Тютчева до Толстого и Достоевского. К началу XX века, на фоне переживаемого религиозно-философского ренессанса, направление вектора влияния изменилось – религиозно-философская мысль начала подчинять себе поэтику литературного текста. Однако творчество виднейших философов этого периода (Н. Бердяева, С.Н. Булгакова, В.В. Розанова, П.А. Флоренского), несомненно, осталось «литературоцентрично». Происшедшая в 1917 году смена идеологических парадигм внесла свои исторические коррективы: «отвлеченная» идея уступила место социо-

---

[1] См. об этом: *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. М., 1981.

логическому анализу и социальной конкретике, а в литературе произошла смена жанров – от символистских «мистерий» к экспрессионисткой стилистике «антиутопий» (Е. Замятин, А. Платонов, А. Чаянов), что дало о себе знать и в художественных практиках писателей-философов в 1920 – 1930-е годы (А.Ф. Лосев, В.Н. Муравьев).

Именно в эти годы один из классиков интеллектуальной истории, американский философ и историк А.О. Лавджой заговорил о необходимости включить в историю идей и историю литературы[2]. И в дальнейшем представители новой «интеллектуальной истории» подчеркивали общность литературы и истории как разных типов письма, отличающихся только целью, жанром и характером дискурса. Глава «лингвистического поворота» в исторической науке Х. Уайт доказывал, что литературоведческие методы можно применять к историческому тексту, выявляя в нем тропы и иносказания. Роль изобразительных средств в таком «нелитературном» тексте, по Х. Уайту, не сводится к чисто стилистической, так как тропы всегда связаны с определенными жанрами, в результате чего исторический текст приобретает дополнительную беллетристическую составляющую[3]. По мнению известного швейцарского литературоведа Ж. Старобинского, учившегося в свое время у крупнейшего представителя французского экзистенциально-феноменологического направления М. Мерло-Понти, филолог должен отдавать себе отчет, что «между “идеями” и “образами” есть точки скрещения». Исследуя тексты «одновременно доктринальные и автобиографические», он не может заниматься или чистой историей идей, или психологией, или только стилистическим анализом, – он должен «суметь стать чем-то вроде философа-историка, который не пренебрегает обращаться к документам прошлого, а не только к системам и идеям»[4]. Современные западные исследователи, сопоставляя литературный и философский тексты, стремятся выявить общее «поле» и определить то, как оно осмысляется каждой из дисциплин[5]. Они предлагают рассматривать ли-

---

[2] *Lovejoy A.O.* The great chain of being: a study of the history of an idea. Cambridge, 1936.

[3] *White H.* Figural realism: Studies in the mimesis effect. Baltimor, 1999.

[4] *Старобинский Ж.* Материя идей/ Беседа с С.Зенкиным // Иностранная литература. 2014, № 2.

[5] С конца 1980-х годов в издательстве частного исследовательского университета Джонса Хопкинса выходит журнал «Philosophy and Literature», основанный более тридцати лет назад американским философом Д.Л. Даттоном (Denis Laurence Dutton, 1944–2010). Журнал публикует работы по эстетике литературы, теории, критике, философской интерпретации литературы и литературной обработке философии. К сожалению, отечественного аналога такого издания, совмещающего исследования по литературе и истории философии, мы не имеем, хотя оно, несомненно, было бы весьма полезно.

тературу как особую форму философии языка и сознания[6]. При этом зачастую даже профессиональные философы, причем достаточно влиятельные, вроде Р. Рорти, отдают первенство литературе, а не философии. Как подчеркивал Р. Рорти, именно литература, а не философия может добиться общественно-значимых целей путем поощрения подлинного чувства человеческой солидарности[7]. Осознание актуальности проблемы взаимодействия литературы и философии привело в 2004 году[8] к разработке в Стэнфордском университете группой литературоведов и философов специальной учебной программы «Graduate Workshop in Literature, Philosophy, and the Arts», включающей и теоретические вопросы, и тексты разных эпох – от Данте до Л.Толстого, Достоевского и экзистенциалистов, от Платона, Лейбница, Ницше, Кьеркегора до Витгенштейна, Арендт и Хайдеггера[9].

В отечественном литературоведении внимание к взаимодействию литературы и философии началось значительно позже, в 1970-е годы, в том числе благодаря исследованию наследия любомудров[10]. В 1980-е годы велось осмысление генезиса философской художественной прозы как «некой действительности с качественно новыми принципами целостного освоения бытия»[11]. В 1990-е отечественные историки философии в свою очередь начали интересоваться литературными особенностями философских текстов. Знаковыми книгами этой поры стали монографии В.В. Бибихина и В.А. Подороги[12]. Однако качественный сдвиг в понимании этой проблемы произошел только к 2000-м годам, так как к этому времени был уже в полном объеме возвращен в культурный и научный оборот целый пласт религиозно-философской мысли – и дореволюционного периода и эмигрантской поры. Это стало толч-

---

6 *Bourbon B.* Finding a Replacement for the Soul: Mind and Meaning in Literature and Philosophy. Harvard University Press, 2004.

7 «In fact, <...> that it is literature and not philosophy that can do this, by promoting a genuine sense of human solidarity» (R. Rorty «Contingency, Irony, and Solidarity», 1989).

8 В том же 2004 г. профессор Канзасского университета Эдит Клюс выпустила интересную книгу о связях русской литературы и философии: Clowes Edith W. Fiction's Overcoat: Russian Literary Culture and the Question of Philosophy. Ithaca; L.: Cornell University Press, 2004.

9 Русская часть программы курируется Моникой Гринлиф (Monika Greenleaf).

10 Например, книга Е.А. Маймина «Русская философская поэзия» (М., 1976).

11 Этой проблемы были посвящены монографии В.В. Агеносова «Генезис философского романа» (М., 1986) и А.Э. Еремеева «Русская философская проза» (Томск, 1989).

12 *Бибихин В.В.* Язык философии. М., 1993; *Подорога В.А.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. М., 1995.

ком как для научных дискуссий[13], так и для фундаментальных исследований[14]. Проблема взаимопроникновения языка русской литературы и философии стала предметом изучения не только отечественных литературоведов и историков философии, но и лингвистов. Тексты русских философов привлекались как материал исследования в целом ряде концептологических работ Ю.С. Степанова[15]. Известный поэт и лингвист Н.М. Азарова взялась за рассмотрение взаимовлияния и сближения языка русской философии и поэзии XX–XXI вв. Предметом ее анализа стала конвергенция философских и поэтических текстов на лексико-семантическом уровне и на уровне текстовых структур, освоение авторских философских терминов философскими и поэтическими текстами и т.д. [16]. Как считает исследовательница, лингвистический подход позволяет обосновать понятие «русская философская словесность», «выявить самые характерные типологические признаки языка русских философских текстов»[17].

В настоящее время исследователями ощущается наличие «конфликтной интерференции» методов филологии и философии, колебание маятника между «филологизацией философии» и «философизацией филологии». Как описать основные тенденции этих «интерференций», их хронологические границы, каковы механизмы порождения философски насыщенных литературных символов и мифологем, насколько они предопределяют поэтику текста, какие философские идеи и в каком историческом контексте привлекали художников слова, на каком философском фундаменте зиждется художественное сознание разных литературных направлений – таковы основные аспекты проблемы, требующие разрешения. Чтобы выявить динамику взаимодействия русской литературы и философии, надо проделать и «черновую работу» – освоить огромный пласт фактического материала на большом историческом отрезке. Только это даст возможность выстроить целост-

---

[13] Материалы круглого стола «Философия и литература: проблемы взаимных отношений» с участием ведущих отечественных специалистов из Института философии РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, МПГУ, РГГУ публиковались в журнале «Вопросы философии» (2009, № 9).

[14] Например, монографическое исследование С.Г. Семеновой «Метафизика русской литературы» (Т. 1- 2. М., 2004).

[15] *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Изд.3-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2004; *Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур, 2007.

[16] *Азарова Н.М.* Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М: Гнозис/Логос, 2010.

[17] *Азарова Н.М.* Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. М: Гнозис/Логос, 2010. С. 7.

ную концепцию взаимосвязей литературы и философии в русской культуре, вычленить ее доминанты, показать, что они – элементы единой картины русского мира, а вместе с тем описать культурный процесс как единое поле духовной интерференции.

Предлагаемая вниманию читателей коллективная монография – первый выпуск серии, задуманной в ходе работы над инициированным в 2017 году под эгидой Российского научного фонда проектом «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (грант РНФ № 17–18–01432)[18]. В основу книги легли исследования, выполненные членами научной группы, работающей в ИМЛИ РАН, организовавшей постоянно действующий научный семинар и международный Круглый стол «Литература и философия – постреволюционные метаморфозы и трансформации смыслов: к 100-летию октябрьского переворота», состоявшийся в ИМЛИ РАН 16 ноября 2017 г.

В книге дается широкая панорама истории взаимоотношения литературы и философии на протяжении XIX – первой половины XX веков. Объектом внимания являются ключевые фигуры различных литературных направлений – от романтизма до футуризма и литературы русского зарубежья (Е.А. Боратынский, А.А. Григорьев, А.К. Толстой, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Д.В. Философов, Вяч. Иванов, С.А. Есенин, Е. Чаренц и т.д.), а также авторы, совмещавшие в своем творчестве обе области – и философию, и литературу (Вл. Соловьев, А.Ф. Лосев, А.К. Горский, А.В. Чаянов). Изучение конкретного материала становится базой для разработки методологических подходов к теме, позволяет проследить различные современные исследовательские стратегии. Коллективный труд включает обещетеоретическое введение, разрабатывающее проблему философии восприятия литературы и искусства с позиции субъект-субъектного метода чтения, и пять разделов, написанных литературоведами и историками философии разных научных школ и поколений из России и из стран Дальнего Зарубежья – Германии, Израиля, Италии, США. В книгу также вошли публикации, основанные на архивных материалах.

---

[18] В 2008–2010 годах при поддержке Немецкого научного фонда (DFG) исследователи из Eberhard-Karls-Universität Tübingen (Германия, Тюбинген) реализовывали совместно с учеными из Санкт-Петербургского педагогического университета им. А.И. Герцена в некоторой степени сходный научный проект «Философия как литература, философия о литературе, философия в литературе. О взаимодействии литературы и философии в русской культуре». Однако немецкие коллеги, изначально убежденные в «сомнительном статусе русской философии», ставили перед собой иные задачи и руководствовались иной методологией.

ФИЛОСОФИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА: О СУБЪЕКТ-СУБЪЕКТНОМ МЕТОДЕ ЧТЕНИЯ[1]

Т.А. Касаткина

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

***Аннотация*:** Субъект-субъектный метод – метод исследования реальности, при котором познающий вступает с познаваемым в равноправное взаимодействие (а не подвергает его ряду воздействий, оставаясь за пределами непосредственного с ним контакта, как это предполагается при субъект-объектном методе познания). Целью субъект-субъектного метода является выяснить не внешние характеристики и объективные процессы в познаваемом, а его внутреннюю жизнь и самоощущение. Главным инструментом субъект-субъектного метода является сама личность исследователя, вольно умаляющаяся перед познаваемым для того, чтобы не исказить и не экранировать передаваемое ей таким образом знание. В результате взаимодействия в процессе такого познания на каждом новом витке герменевтического круга меняется не только видение соотношения общего и частностей в познаваемом – но меняется и сама личность исследователя. На каждом новом витке взаимодействия с познаваемым познающей личности становятся доступны новые данные и новые уровни обобщения – за счет ее личностного роста, перехода на новую ступень. Этот метод наиболее адекватен подлинно гуманитарному знанию, изначально ставившему перед собой задачу не «приобретения объективных знаний», но формирования человеческой личности. Именно личность конкретного познающего определяет как способ взаимодействия, так и точки «входа» в познаваемое (и для всех они будут разные) – поэтому радикально меняется представление о взаимной работе познающих в группе (в классе), организация этой работы и роль учителя в ней. Точкой входа в изучаемое всегда является момент нашего непонимания.

***Ключевые слова*:** субъект-субъектный метод, герменевтический круг, цели гуманитарного знания, множественность интерпретаций, адекватная интерпретация, субъективность vs. субъектность, Достоевский, «Записки из подполья».

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

PHILOSOPHY OF PERCEPTION OF LITERATURE AND ART: ON THE SUBJECT-SUBJECT METHOD OF READING

T.A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

***Summary*:** Subject-subject method is a method for exploration of reality, where the perceiving person comes into an equal interaction with the perceived (not imposing on him a series of actions, while remaining out of the immediate contact, as it is usual for the subject-object method of perception). The subject-subject method aims to establish not only the external characteristics and some objective processes in the perceived, but its inner life and consciousness. The main instrument for this method is the very personality of the perceiver, who voluntarily diminishes herself in front of the perceived in order not to distort or mask the knowledge thus passed. As a result of such an interaction on each new stage of the hermeneutic circle not only the vision of correlation between the common and particular in the perceived, but also the personality of the researcher himself is being changed. On each new stage of the interaction between the perceived and perceiving personalities more new data and new levels of generalization become available – thanks to this personal growth and the transition to a new stage, or level. This method is the most adequate for the truly humanitarian knowledge, that initially had not the «acquisition of objective knowledge», but the formation of a human personality. It is the personality of the particular receiving person that defines the method of interaction as well as the points of «entrance» into the perceived (different for different people), that is why the notion of the mutual work of perceiving people in a group (or in the class), of the organization of such work and of the role of the teacher in it is radically changed. The point of entrance into the perceived is always our lack of understanding.

***Key words*:** subject-subject method, hermeneutic circle, scope of the humanitarian knowledge, plurality of interpretations, adequate interpretation, subjectivity vs. agency, Dostoevsky, Notes from Underground.

Практические рекомендации

Прежде чем перейти к теоретическому описанию субъект-субъектного метода чтения художественных текстов (под которыми понимаются тексты литературные, живописные, кинематографические и т.д. – т.е любые, где на первом плане будет находиться художественный образ), необходимо сказать несколько слов о настрое и установках, необходимых для тех, кто хочет его использовать.

Прежде всего, этот метод предполагает внимание к *запросу обучаемого*. Преподаватель не может выстроить курс лекций по произведению без запроса обучаемого; можно сказать, что без его вопросов он не знает и половины ответов. Это связано с осознаванием преподавателем ограни-

ченности горизонта своего видения – и пониманием того, что за счет вопросов учащихся этот горизонт может и должен претерпеть существенное расширение. *Претерпеть* тут точное слово, особенно на ранних этапах перехода к работе по этому методу, потому что процесс такого расширения, в конце концов – очень радостный и вдохновляющий, поначалу может быть очень болезнен.

Болезненность эта связана с двумя вещами: во-первых, с необходимостью покинуть уютный и привычный горизонт мнений, создающий иллюзию имеющегося у преподавателя завершенного знания, или, по крайней мере, стройной концепции. Когда факты, *показываемые* учениками в тексте, не объясняются из имеющейся концепции или объясняются крайне неудовлетворительно – это может вызывать раздражение и отторжение, проецируемые на личность ученика. А, во-вторых, само это отторжение связано с ошибками нашей самоидентификации: мы склонны идентифицировать себя со своими мнениями и со своим знанием, в силу чего указание на границы их применимости воспринимается нами не как радостная возможность для нас личностного роста, каковым оно на самом деле является, но как посягательство на нас самих, и вызывает сильную защитную реакцию.

Расширение это будет проходить по нескольким параметрам.

Во-первых, вопросы дадут преподавателю возможность говорить о вещах, с его точки зрения очевидных, которые ему в голову не приходило проблематизировать. И проговаривание того, что в свернутой (и никогда не разворачиваемой) форме находилось в его сознании, часто оказывается чрезвычайно продуктивным.

Во-вторых, есть вещи, на которые преподавателю не пришло бы в голову взглянуть под таким углом, под каким на них посмотрят учащиеся. И поэтому их вопросы будут главным стимулом, они будут определять направление, в котором будет развиваться анализ текста. С разными группами придется проходить разными путями. В любом случае, именно учащиеся должны определять *место входа* в текст. Почему – надеюсь, будет ясно из дальнейшего.

Есть еще одно очень важное условие начала работы в группе, которое преподаватель должен проговорить для учащихся, например, в таком виде: «Мы с вами не боимся говорить глупости». Как правило, именно то, что очень хочется сказать или спросить, но при этом кажется, что для других это может быть неважно, неинтересно или вообще нелепо, окажется наиболее ценным для всей группы. Скорее всего, сомнения возни-

кают именно потому, что речь идет о вещи, очевидной для спрашивающего, которую без него будут практически неспособны увидеть под таким углом все остальные.

О методологическом отличии гуманитарных наук

Теперь нужно сказать о том, как эти практические рекомендации вытекают из описываемого здесь базового метода. То есть – необходимо поговорить о *месте личности в гуманитарных науках и вообще о гуманитарном знании как именно встрече личностей*.

Мы выросли в ментальной системе, которая предполагает, что чем меньше личность участвует в научном/познавательном процессе, тем этот процесс более достоверен. То есть та наука, как она существует сейчас в подавляющем объеме, решительно исключает из себя участие именно личности. Причем, исключение личности познающего есть лишь следствие первоначального исключения из процесса личности познаваемого[2]. Меж тем, для гуманитарного знания такое положение дел является сокрушительным, поскольку методология *гуманитарного* знания принципиально требует *субъект-субъектных* отношений между познаваемым и познающим, а не субъект-объектных, при которых предполагается исключительно страдательная позиция объекта, подвергающегося воздействию, но не вступающего во взаимодействие.

[2] Субъект-объектный способ, на самом деле, не просто *ведет* к устранению субъектности также и исследователя (и любого человека как потенциального исследователя) – но он и совершает такое устранение *в тот самый момент*, когда мы решаем, что на той стороне – не субъект, но объект. Во-первых, потому, что субъектность нужна лишь при познании субъектности (чтобы и в свою очередь быть познанной и *измененной*). Для познания качеств объекта субъектность, действительно, должна быть минимизирована или, в идеале, устранена. Во-вторых, нужно представить себе, как совершается это устранение первого субъекта из отношения. Отношение Бог – субъект познаваемый – субъект познающий, где познающий субъект стоит лицом к субъекту познаваемому и созерцаемому за ним Богу (а познание субъекта как он есть возможно лишь, если мы смотрим на него в перспективе его вечности и его Творца), становится иным отношением, где познающий субъект больше не видит сквозь познаваемый субъект Бога – и не видит его в Боге – а *заслоняет* его от Бога. При этом он уходит от лица к спине познаваемого – это, собственно, и есть процесс устранения субъектности – но и сам встает к Богу спиной. Получается закрытый от Бога спиной познающего субъекта мир, в котором познающий стоит лицом к спине познаваемого.

Методология субъект-объектная адекватно описана в стихотворении русского поэта XX века Юрия Кузнецова «Атомная сказка»:

Эту сказку счастливую слышал
Я уже на теперешний лад,
Как Иванушка во поле вышел
И стрелу запустил наугад.
Он пошел в направленьи полета
По сребристому следу судьбы.
И попал он к лягушке в болото,
За три моря от отчей избы.
– Пригодится на правое дело! –
Положил он лягушку в платок.
Вскрыл ей белое царское тело
И пустил электрический ток.
В долгих муках она умирала,
В каждой жилке стучали века.
И улыбка познанья играла
На счастливом лице дурака.

Познание, как оно изображено в этом стихотворении, очевидно и намеренно (ибо в первоначальной сказке, в сказке, которая существовала до того, как в мире стал господствующим субъект-объектный метод познания, лягушка-царевна становилась *супругой* Иванушки) противопоставлено познанию в библейском смысле, то есть – познанию как соитию, познанию по причастности, когда основой его становится слияние двух в одно – и выход познающего за собственные пределы (и за пределы двоих) в экстатическом состоянии. Познание в этом стихотворении приравнено к убийству, потому что, в конце концов, любая объективация субъекта с целью его познания есть не что иное, как убийство. (Тут, правда, нужно сказать, что объективируемый субъект умеет защищаться от нашего скальпеля, подставляя под него всегда и неизменно *оболочку*, поверхность (как бы далеко за внешние границы объекта не проникал наш скальпель), никогда не пропуская нас в глубину. Субъект-объектный анализ всегда имеет дело с одним из покровов личности или вещи – и никогда – с самой личностью или внутренним вещи. Так что, возможно, не всегда *буквально* происходит убийство, но исследователь такого типа, тем не менее, всегда имеет дело только с мертвым – с ороговевшим защитным слоем.)

Но такая позиция познающего, по сути, уничтожает и само гуманитарное знание, саму возможность именно *гуманитарного* знания, а не только то, что стало его объектом. И вот почему.

Принципиальное отличие гуманитарных наук от наук естественных и технических очевидно уже в тех названиях, которые даны наукам. Очевидно до такой степени, что мы почти перестали обращать на это внимание. Поэтому я напомню то, что неизбежно прозвучит как банальность. У нас есть – с одной стороны – биология, география: биос – по-гречески *жизнь*, логос – *слово* (произносимое), а также *рассуждение*, *разум*, *понятие*, *смысл* и т.д. Гео – *земля*, графо – *чертить*, *рисовать*, *писать*. То есть эти науки называются примерно: «рассуждение о формах жизни»; «описание земли». Но те науки, которые мы называем «гуманитарными» называются иначе, например: филология, философия. Филео – по-гречески *любить*; софия – *мудрость*. Таким образом, названия этих наук можно примерно перевести как «любовь к слову», «любовь к мудрости». Но, заметим в скобках, их можно перевести и как «слово любви», «мудрость любви».

Философия и филология, не встраиваясь, решительно выпадая из ряда именований других наук, легко присоединяют к себе в качестве третьего члена ряда *филокалию* (в русском переводе – «добротолюбие» (а буквально – «любовь к красоте»), корпус писаний св. отцов, призванный преобразить личность читающего и практикующего). Из чего становится окончательно очевидно, что это науки, занимающиеся не познанием объективированного мира, но, прежде всего, становлением самого изучающего их человека.

Если в случае биологии мы о чем-то рассуждаем, что-то описываем, то в случае филологии – *мы что-то любим и о чем-то говорим с любовью*. В первом случае перед нами – предмет, объект, не предполагающий нашего с ним *эмоционального, чувственного (*то есть, буквально – *эстетического) контакта*. Во втором случае именно эмоциональный контакт и становится *орудием познания*, то есть перед нами не предмет, не объект, но субъект, которого мы признаем равным себе и в некотором смысле – высшим себя, как всегда любящий признает возлюбленного высшим себя.

Возьмем какой-нибудь самый простой пример. Допустим, перед нами яблоко. Если мы будем пользоваться методологией естественных и технических наук, то мы его взвесим, измерим, проведем химический анализ, точно будем знать, сколько в нем, допустим, содержится сахарозы и глюкозы, сколько воды и т.д. Но если мы будем использовать методологию гуманитарных наук, то мы должны будем его – откусить. Попро-

бовать. То есть – узнать о нем от него самого. И это будет совсем другое знание и совсем другой опыт.

Кстати, как раз о том, что попробовать – это и значит «узнать», рассказывает нам известная сказка о Маше и гусях-лебедях, унесших братца Иванушку. Когда яблонька говорит привередливой и избалованной девочке, обратившейся к ней с вопросом: «Попробуй моего яблочка, тогда скажу», – она не выдвигает непонятного условия своей разговорчивости – да еще в ситуации опасности и спешки, когда Маша догоняет братца или убегает с ним от преследования; нет, яблонька просто предлагает единственный способ, каким ее можно услышать и понять, узнать от нее то, что знает она. Грубо говоря, «передача информации» осуществляется в акте «пробования яблочка».

Мы часто пренебрегаем методологией гуманитарных наук даже тогда, когда речь идет о самом человеке. В нашей медицине (я говорю не о везде случающихся отрадных исключениях, а о системе) пациент уже давно безгласный объект, ничего не могущий понимать в своей болезни, поскольку главный принцип субъект-объектного отношения – *со стороны виднее*.

В сущности, нужно сказать, что субъект-объектный и субъект-субъектный методы – это не методы, специфические для той или иной научной области, а *способы отношения к миру*, неизбежно захватывающие всю область нашего с ним взаимодействия. И сейчас в нашем отношении к миру почти абсолютно господствует субъект-объектный метод (что в качестве следствия имеет, кстати, серьезную и почти тотально распространившуюся проблему межличностных отношений).

И однако даже при попытке использовать методологию гуманитарных наук в области самих гуманитарных наук искажения в полученном знании могут быть очень велики (на что и упирают всегда сторонники субъект-объектного метода). Здесь опять можно привести простой пример. Именно люди, работающие в области технических и естественных наук сформулировали «правило градусника»: градусник измеряет не температуру системы, но температуру системы, в которую внесен градусник. Другими словами – градусник *изменяет* температуру системы, которую должен измерять. При этом понятно, что если система и градусник примерно одной температуры – искажение будет небольшим, но если температуры их сильно отличаются, то возможность пренебречь «эффектом градусника» обеспечивается лишь несопоставимостью объемов, весов и т.д. системы и измерительного прибора. Но в случае, когда должны дей-

ствовать субъект-субъектные отношения, изучаемый и изучающий субъекты неизбежно сопоставимы. Таким «градусником» систему можно не измерить, а вскипятить или заморозить. Поэтому принципиально в гуманитарных науках – вольное *умаление* исследователя (не уничтожение, однако, своей личности и не принижение ее – а любовное умолкание (действие, доступное именно и только хорошо сформированной и здоровой личности), чтобы расслышать). Если исследователь хочет услышать – он должен, прежде всего, замолчать. Он должен забыть о себе и пытаться *понять* другого: не описать и определить, тем более – не оценить (не обесценить), но увидеть, услышать, почувствовать, перенять чужой опыт, посмотреть на мир чужими глазами.

О специфике эксперимента в гуманитарном знании

Если гуманитарное знание рождается из встречи личностей (а не функций), меняются многие вещи, которые мы привычно полагаем в основу получения знания и способов его верификации. Например, все мы знаем, что основа достоверности эксперимента – это его повторяемость. Причем – повторяемость *вне зависимости от того, кто его производит*. Именно поэтому гуманитарная наука получает такое количество нареканий от представителей всех других – естественных и технических – наук. Они говорят, что гуманитарная наука неполноценна именно потому, что она неспособна повторять и повторением верифицировать свои результаты. Стоит, однако, задаться вопросом: может ли она это на самом деле, или, иначе, – есть ли место эксперименту в гуманитарной науке? И что бы это могло быть? И почему эксперимент гуманитарных наук радикально отличается от эксперимента наук естественных?

Прежде всего, любой наш человеческий опыт предполагает гораздо большее количество первоначальных вводных, чем любой эксперимент, как он ставится сейчас в естественных науках. Кстати сказать, именно поэтому формалисты (в частности – Эйхенбаум) при попытке восстановления «научности» гуманитарных наук радикально сократили количество параметров, учитываемых ими в качестве существенных для восприятия текста, в результате чего, например, поэтическими «заимствованиями» признавались строки, лексически близкие, но радикально различные по смыслу[3].

---

[3] Эйхенбаум занимается *материей* творчества – и *только* ей. Но то, что организует материю, лежит за пределами его внимания. Отсюда истекают прямолинейные

То есть – в гуманитарных науках ставится такой эксперимент и получается такой опыт, который не может быть рассчитан и предсказан для общего случая. Позволю себе привести здесь разговор с моим другом-математиком, в котором он сказал: «Знаешь, у древних египтян была очень несовершенная математика. Потому что они не умели рассчитывать для общего случая. Они рассчитывали построение каждой (допустим) пирамиды отдельно». Я у него спросила: «А почему ты думаешь, что это означает именно *несовершенство* их математики? Если мы предположим, что им нужно было учесть на порядок больше параметров, чем нам при построении наших зданий, то уже будет понятно, почему они не могли рас-

---

сопоставления, основанные на лексическом и сюжетном – но не смысловом соответствии. Например, Эйхенбаум утверждает очевидное сходство и соответствие следующих стихов:

Куда и лист лавровый мчится,
И легкий розовый листок.
(Жуковский)
Летучий вихрь равно в полях разносит
Кавыль-траву и розовый листок.
(Козлов)
Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый.
(Лермонтов)

См.: *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Государственное издательство, 1924. С. 53–54.

Однако, речь в стихах, при использовании одного материала, идет о разном: у Жуковского – о смертности красоты и славы, у Козлова – о сходной судьбе злой невзрачности и прекрасной беззащитности. У Лермонтова же речь – об одиночестве и неприкаянности, наступивших вследствие жестоких и катастрофических внешних обстоятельств для того, кто от рождения предназначен был к иной доле. Практически тот же смысл – в лермонтовских стихах о разделенных ударом скалах («Стояла серая скала на берегу морском…»), а вовсе не в стихах других поэтов про «листки».

Надо сказать, что при таком методе, применяемом *всплошную*, бывают и удивительные находки. Так Эйхенбаум отмечает: «“Он был похож на вечер ясный: Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет” – напоминают строки из “Шильонского узника”: “То не было ни ночь, ни день, Ни тяжкий свет тюрьмы моей”» (Там же. С. 96). И вот здесь, несмотря на кажущееся внешнее несходство даже в тональности стиха, связь безусловна и относится к самым глубоким уровням произведения. Но – в любом случае анализ этой связи на глубоких уровнях не будет входить в задачи исследователя, работающего методом Эйхенбаума.

считывать в общем случае. А если на несколько порядков больше параметров? Зато (кроме всего прочего) их пирамиды стоят 40 веков, а наши дома начинают рушиться в течение 20 лет».

Принцип гуманитарного подхода – это отказ от «общего случая». Наука, как мы ее знаем сейчас, стремится все по возможности рассчитать в общем случае, увидеть перед собой не личность, а *проблему*. Сейчас у нас даже медицина ориентирована на заболевания, а не на людей, то есть – она лечит *болезнь*, а не больного (отсюда – и то отношение врача к больному, о котором сказано выше). Но на самом деле «общих случаев» ведь не бывает. Потому что каждый случай – абсолютно особый. И свести его к какому-либо общему виду мы можем, только пренебрегая массой параметров.

Наша склонность сделать себе всякую вещь зеркалом

Теперь представьте себе, какое количество параметров будет участвовать во встрече личности и текста. Особенно если мы учтем, что текст – это тоже личность. В сущности, это оборачиваемое суждение: личность есть текст – а текст есть личность. Потому что все, что мы знаем о том или ином человеке, с которым мы общаемся, вполне сводимо к системе знаков разного вида, посредством которых мы получаем о нем информацию. И дальше мы можем поступать с этой информацией по-разному. Очень часто, к сожалению, даже когда мы вступаем в отношения с какой-либо личностью – мы совершенно не вступаем с ней в отношения *именно как с личностью*. Как правило, между нами и той личностью, с которой мы общаемся, стоит нечто. Это нечто, которое стоит между нами и тем, с кем мы пытаемся вступить в какое-то общение, вполне описывается в высказывании апостола Павла, который говорит о нашей будущей встрече с Богом: «Так вот и мы ныне видим *всё* неясно, как в тусклом зеркале, но однажды *увидим* лицом к лицу» (1 Кор. 13, 12)[4].

В чем разница этих двух видений? Разница в том, что сейчас мы смотрим не просто сквозь пусть, допустим, мутное – но стекло, нет – мы смо-

---

[4] Перевод приведен по изданию: Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. Перевод с древнееврейского, арамейского и древнегреческого и примечания / Под ред. доктора богословия М.П. Кулакова, доктора философии М.М. Кулакова. Институт перевода Библии при Заокской духовной академии, 2015.

трим в тусклое *зеркало*. То есть, на самом деле, пытаясь глядеть на другого, мы видим только свое собственное смутное отражение. И все – больше мы ни с чем не соприкасаемся в другом. Так же мы, естественно, общаемся и с Богом. По большей части, при попытке глядеть на Него, мы оказываемся способны увидеть лишь свое смутное отражение, созидая, таким образом, себе Бога по своему образу и подобию.

Молодые люди хорошо осознают ситуацию в общении с другим, в которой мы все в большинстве случаев пребываем, когда я им рассказываю следующую историю. «Обманутая» девушка начинает возмущаться: «Когда я в него влюбилась, он был высокий голубоглазый блондин, а через два месяца оказалось, что он низенький, черненький, а глаза у него вообще зеленые».

Дело в том, что мы очень часто сталкиваемся именно с таким «обманом». То есть мы ищем и, соответственно, видим что-то, на что нам удобно спроецировать наши мечты, желания, ожидания – и как только это «что-то» перед нами появилось – мы немедленно их все на него и проецируем. А потом, когда этому «чему-то» хоть чуть-чуть удается пробиться сквозь все, что мы на него спроецировали, мы говорим, что нас обманули. Обычно – в очередной раз.

Вот как мы общаемся даже с другой личностью. Абсолютно так же мы общаемся с текстом. Чрезвычайно распространено читательское высказывание: «О, читаю – как про меня». Если вы читали тот же текст и представляете себе человека, который это говорит, вы можете очень удивиться. Потому что вы бы не нашли ничего общего. Может быть, вы наоборот считаете, что этот текст как раз про вас. Вот, собственно, показатель того, что мы смотрим в текст как в зеркало.

Именно отсюда проистекает необходимое требование второго чтения. Потому что первое чтение – это, как правило, общение только и исключительно с зеркалом, отражающим читательский образ и читательские ожидания.

Необходимость второго чтения

На самом деле все еще сложнее. Потому что при первом чтении читателя еще иногда (как правило) увлекает течение сюжета. А течение сюжета и отношения героев в сюжете при чтении по первому разу воспринимаются только в том случае, если читатель отождествляет себя с кем-то из героев. И это в каком-то смысле совершенно неизбежный, закономер-

ный – и *правильный* – процесс. Дело в том, что главная задача искусства, то, что делает искусство абсолютно уникальным в системе человеческого знания – это его способность предоставлять человеку опыт без получения этого опыта в реальности. То есть – предоставлять ему опыт в отсутствие опыта. Искусство – в отличие от любого типа науки – предлагает нам *не знания, а опыт, чувственно-воспринимаемое* (то есть – эстетическое). Благодаря такому его свойству мы, прочитав книгу и не быв никогда влюбленными (а только смутно чувствуя какую-то неведомую потребность), начинаем *ощущать*, что такое любовь.

Искусство и создавалось первоначально именно для того, чтобы передавать опыт, который в принципе не все способны получить в реальности (прежде всего – опыт богообщения, поэтому искусство и возникает как «техническое сопровождение» культа). Искусство (как и миф, его частный случай) создавалось в качестве медиатора, посредника между миром, которого у нас нет в опыте, и миром, который нам в опыте дан. Оно изначально должно было говорить о вещах, о которых мы ничего не знаем, говоря о вещах, которые есть в нашем опыте. Оно создавалось как язык аналогий и на стадии мифа подчинялось всем требованиям этого языка, первое из которых – *говорить об одном разными способами* (уточню формулировку: говорить об одном недоступном разными/всеми доступными способами; окружать недоступное облаком/окружностью аналогий). Отсюда и тот ворох мифов, с которыми позитивистски настроенный исследователь обычно не знает, как поступать и как их непротиворечиво систематизировать.

Таким образом, первое чтение абсолютно необходимо, с одной стороны, именно со всеми присущими ему качествами, а с другой стороны – оно абсолютно не служит и не способствует пониманию *текста, как он есть*. Потому что первое чтение – это в чистом виде наше вытягивание из текста того, что *нам* необходимо. Мы в этом состоянии просто не способны с кем-то общаться, мы как бы обращены всецело на себя и собственные потребности. Текст *зеркалит* при первом прочтении – можно об этом и так сказать.

Что дает второе чтение? Второе чтение позволяет читателю оказаться по отношению к тексту примерно в той ситуации, в какой оказалась девушка, когда начала замечать, что ее избранник низенький и черноволосый. То есть мы начинаем видеть не то, что нам пожелалось спроецировать в текст, а то, что он, так или иначе, представляет собой, пробившись сквозь навязанное ему нами отзеркаливание. Но – еще раз – по первому разу этого не происходит практически никогда.

По отношению к ученику главный принцип – открытость

Теперь становится понятно, в каком сложном положении оказывается преподаватель литературы любого уровня: нам трудно заставить наших учеников прочесть текст по одному разу – а нам, на самом деле, необходимо заставить их прочесть его минимум два раза. Что же делать? Полагаю, нужно просто поступать честно: то есть все вышеизложенное нужно ученикам объяснять. Потому что, наверное, другого способа у нас просто нет. Ученикам нужно объяснять, что они могут прочесть текст один раз – но это будет значить, что с текстом они не встретились – а только еще раз посмотрели на собственный смутный образ (что, впрочем, тоже немало, поскольку самопознания как главной задачи человека никто не отменял).

Однако мало того, что текст зеркалит при первом чтении – есть еще одна наша способность и склонность, которая часто раздражает наших друзей и знакомых: они еще только начали говорить – а мы уже точно знаем, что они имеют в виду. То есть, по первым трем словам мы понимаем, что они имеют в виду – и договариваем за них фразу. Потому что нам все уже понятно: если фраза начата *таким* образом – то продолжить ее можно только *так*. В нас неосознаваемо – и потому неустранимо – присутствует идея общего знания и общего понимания, некоей фундаментальной человеческой *одинаковости*. И это то, что усиливает отзеркаливание в разы. И человек вообще начинает общаться только с самим собой. Потому что он даже не допускает возможности, что кто-то может сказать ему то, чего он еще не знает[5]. Вот ситуация, которая радикально затрудняет нам любое личностное общение – и в том числе, конечно, и общение с художественным текстом.

---

[5] Если же каким-то образом удалось пробиться сквозь первую «очевидность восприятия» того, что говорит другой, и до слушающего было донесено реально новое знание – самой распространенной реакцией на это новое знание будет *оценочное суждение*. Оценочное суждение сводит новое знание, в большинстве случаев, к *ненормальности*, поскольку оно раздвигает – то есть, некоторым образом, разрушает – устоявшуюся картину мира воспринимающего, где *уже все есть*. Оценочное суждение – то, что стоит на страже фиксированной картины мира. И это открывает новые, собственно *познавательные*, грани заповеди: «Не судите, да не судимы будете» (Мф. 7, 1).

Личность как инструмент познания

Теперь о том, что такое личность в науке – и в гуманитарной науке, в частности. Наша собственная личность. Дело в том, что это единственный возможный для нас в этих науках инструмент познания. Наш градусник. Другого инструмента у нас нет. Именно личность – то, что входит в сообщение с другой личностью. Однако тут начинается интересное (о чем я уже частично сказала выше): любой физик знает, что градусник не измеряет температуру системы – он измеряет температуру *системы, в которую внесен градусник*. То есть – он *изменяет* температуру системы. Он измеряет температуру не той системы, которую мы хотели измерить, а той новой системы, которая включает и градусник тоже. Теперь представьте – *какой*, какого размера градусник – наша личность. И *какой* градусник – любая личность. Это градусник, который способен радикально изменить температуру системы. Но при этом для любого из нас система абсолютно недоступна, пока мы не внесли туда нашу личность.

Однако есть еще одна вещь, очевидная, но часто незамечаемая, и о которой здесь еще не было сказано. Градусник способен измерить температуру системы *исключительно в пределах имеющейся у него шкалы*. А шкала эта зависит от масштаба нашей личности (масштаб же личности зависит от наличия у нас способности и стремления постоянно *превосходить* себя). То есть – мы сможем воспринять и отразить только то в системе, что соответствует нашему масштабу. Остальное останется за границами нашего восприятия.

Вот почему мы говорим о неповторимости эксперимента в гуманитарных науках. Потому что, на самом деле, каждый раз создается *новая* система – как только туда входит новая личность. И, соответственно, эта система начинает по-другому работать – и зафиксировать эту работу мы способны лишь в границах нашей шкалы.

О точке зрения и соборности

К чему это ведет методологически? Я бы это описала таким образом: мы знаем, что существует такое понятие: «точка зрения». Но, кажется, мы совсем неверно его понимаем. Мы склонны *настаивать* на своей точке зрения. Мы склонны ее *защищать*, ее *отстаивать*. Но на самом деле, для того чтобы получить некое полноценное гуманитарное знание, эта точка зрения должна быть не защищена в своей изолирован-

ности, но *включена* в систему иных (в пределе – всех возможных) точек зрения. Потому что с нашей точки зрения – и с каждой из других точек зрения – видно что-то, что не видно больше ниоткуда. То есть – не то что этого нет, поскольку вы – единственный свидетель – а этого просто больше ниоткуда нельзя увидеть, поскольку ваша позиция в мире предлагает вам уникальный ракурс по отношению к любой вещи. (Самый простой, *геометрический*, способ это увидеть – представить, что мы все встали в круг вокруг одной вещи. Из каждой позиции будет видно что-то, что заслонено от находящегося в любой другой позиции. Другой способ, *психологический*, – вспомнить, *насколько* то, что мы будем говорить кому-либо, находясь внутри одной и той же жизненной ситуации, будет зависеть от качеств и состояния данного конкретного собеседника. Текст как бы сам *раскрывается* для исследователя в той или иной точке – в зависимости от качеств исследователя.)

И вот здесь возникает то, что можно было бы назвать *истинной* соборностью. То есть, здесь мы можем увидеть, что соборность есть не идея общности, унифицированности пути и видения, но идея *совокупности* путей и видений, понимание того, что истина включает в себя весь объем возможных точек зрения. И без каждой из этих точек зрения истина будет неполна, лишена какой-то своей стороны, какой-то своей, пусть мельчайшей, но невосполнимой иным образом части.

Я искренне полагаю, что я сейчас говорю о вещах, о которых все преподаватели литературы всех уровней должны бы знать. Но слишком часто получается так, что о них знают – но не помнят. «Знают, но не помнят», – думаю, это формула знания, не ставшего опытом, не укоренившегося в личности, а оставшегося внешним абстрактным знанием. Мы эти вещи знаем, но мы ими не пользуемся. Потому что гораздо проще рассчитывать для общего случая и гораздо проще считать, что другой человек – такой же, как я. А если ему в этой позиции «как я» неудобно и что-то не нравится – то он просто выдумывает, это его блажь.

Без этих очень простых и основополагающих вещей мы не сможем подступиться к тексту «как он есть».

О трансформации личности читающего

Теперь нужно сказать еще об одном различии между естественными и гуманитарными науками, которое, впрочем, тоже образовалось лишь с течением времени и в процессе перехода от базового субъект-субъектного

способа взаимодействия с миром к базовому субъект-объектному. Потому что ведь даже в естественных науках независимость эксперимента от того, кто его проводит, была постулирована только в 18 веке (и, кстати, естественным наукам от этого постулата пришлось отказаться уже в начале 20 века). То есть – в то время, когда, условно говоря, то, что раньше было алхимией, становится химией. Но алхимия отличалась от химии не просто тем, что алхимики себе еще что-то придумывали сверх нормальной естественной науки[6], а она отличалась – с той точки зрения, которая интересует нас – тем, что, для того чтобы перейти на следующий этап эксперимента, тот, кто производит этот эксперимент, должен был *тоже перейти на новый этап*. Алхимики всегда говорили о том, что они работают с материей – и одновременно работают с собой. Это была наука, обращенная в две стороны, – и об истинной алхимии говорили как об именно и прежде всего работе по *преображению себя самого*. То есть – алхимический эксперимент тоже был неповторим – в том случае, если личность не достигла того уровня, на котором он повторим. Потому что каждая следующая трансформация вещества становится возможной только в том случае, если сам алхимик тоже произвел в себе самом некоторую очередную трансформацию. Трансформация вещества служит, таким образом, удостоверением предшествующей личностной трансформации. И одновременно каждая трансформация вещества становится ступенью и инструментом для последующей трансформации личности.

Герменевтический круг

Вот теперь мы можем перейти к понятию герменевтического круга. Герменевтический круг – это понятие, которое в *нынешнем* своем виде было сформулировано довольно поздно, едва ли не Гадамером[7], но которое всегда присутствовало в герменевтике. Герменевтический круг – это очень простая вещь. Мы знаем, что *элемент* текста мы не

---

[6] О целях и методе алхимической работы см., например: *Джаммария*. Эта неизвестная алхимия / Пер. и комм. Г. Бутузова. 2-е изд. Воронеж: Terra foliata, 2014; *Эвола Ю*. Герметическая традиция / Пер. и комм. Г. Бутузова. 2-е изд., испр. и доп. Воронеж: Terra foliata, 2015.

[7] См., например: *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72–91.

можем понять, если мы не понимаем *целого* текста. Но одновременно мы знаем, что *целое* текста мы можем понять, только понимая каждый из его *элементов*. Это совершенно понятно – только не совсем понятно, что с этим делать.

На самом деле, есть только один способ движения в таких обстоятельствах. И это способ даже не двукратного – а многократного чтения (заметим попутно, что *медленным* чтением как таковым и самим по себе герменевтический круг не запускается, мы можем читать сколь угодно медленно – но это будет работать как раз на привлечение и подключение *внешнего*, а не внутреннего контекста – и, собственно, медленное чтение изначально именно для этого и использовалось).

Каждый раз, когда мы перечитываем текст, мы перечитываем его с другим пониманием смысла и конфигурации элементов внутри этого целого. То есть, осознав первый раз взаиморасположение этих элементов и составив себе предварительную карту этой местности, мы при каждом новом ее прохождении, прежде всего, уточняем эту карту, мы понимаем, какие между этими элементами устанавливаются взаимоотношения (мы вводим эти элементы в определенные взаимоотношения) – и текст открывается нам на другом уровне.

Но одновременно мы же должны понимать, что каждое прочтение текста что-то делает с *нами* – во всяком случае, что текст создавался именно с этой интенцией, и если он с нами ничего не производит – то это просто значит, что в данный момент он почему-то не работает, то есть мы исследуем либо остановившийся механизм, либо мертвый организм[8]. То есть – мы не можем *безнаказанно* читать текст. Как любая личность, с которой мы вступили во взаимоотношения, во взаимодействие, он все время что-то производит с нами. Таким образом, при *работающем* чтении происходит то, что происходило и в алхимии: взаимное воздействие нас на текст и текста на нас, взаимная трансформация. Поэтому каждое следующее чтение, если предыдущее было небесполезным, производится уже немножко другой личностью.

Герменевтический круг (герменевтическую спираль?), таким образом, можно увидеть и как понимание текста на определенном уровне только после возведения себя на определенный уровень – а возведение

---

[8] Повторю – организм не обязательно для этого убить буквально и окончательно – достаточно иметь дело только с его оболочками, то есть – подойти к нему как к объекту.

себя на определенный уровень только в результате постижения определенного уровня в тексте. То есть герменевтический круг в этом смысле окажется, некоторым образом, идеальным воспроизведением алхимического делания.

И это тоже вещь, о которой мы не имеем права не предупреждать учащихся. Потому что это вполне реальная опасность. Может быть, человек совсем не хочет, чтобы с ним что-то *делалось*. Может быть, он хочет остаться в том состоянии, в котором сейчас находится. И в этом смысле мы должны сами знать и сообщать о риске, связанном с восприятием художественных произведений.

Понятно, что многих учащихся это может по-настоящему привлечь. Потому что это молодые люди, которым все еще свойственно стремление к росту и риску, а, кроме того, жизнь под угрозой вот таких возможных перемен становится удивительно интенсивной и увлекательной.

Они, однако, должны отдавать себе отчет в том, что каждый раз, когда мы вовлекаем их в чтение художественного произведения, мы вовлекаем их в приключение с совершенно непредсказуемыми последствиями. И последствия эти могут быть, действительно, самыми серьезными. Представьте себе, что в результате чтения у человека радикально поменялась упомянутая нами точка зрения – его позиция в бытии. И он все вокруг себя начал видеть в другом освещении. Он может захотеть бросить все, чем он занимался прежде, и уехать куда-нибудь. Он может перестать общаться с теми, кто прежде составлял его ближайший круг. То есть – я хочу подчеркнуть, что мы имеем дело с тем, что вызывает серьезные последствия. И что это не просто *забавное* приключение, а это приключение вполне себе рискованное, и для учащегося, и для преподавателя.

О возможности адекватной интерпретации

Теперь о *медленном* чтении. Понятно, что медленное чтение – это то, что в принципе недостижимо при первом чтении. Потому что если нас чтение вообще увлекает – то мы читаем насколько можем быстро, потому что нам интересно, что будет дальше. Естественно, мы пробегаем текст с большой скоростью, и как любой путь, пройденный с большой скоростью, он оставляет в нас только смутное воспоминание о том, что там было по бокам. То есть – мы не замечаем деталей, и мы эти детали уж тем более не осмысливаем.

А между тем, в настоящем художественном произведении нет ни одной детали, которую бы из него можно было безболезненно и безобидно исключить без изменения смысла целого. То есть – любая, самая маленькая деталь может сработать так, что весь смысл текста радикально повернется. Потому что она, в свою очередь, связана абсолютно со всеми другими элементами текста, и если мы осознаем вдруг значение какой-то небольшой детали – мы одновременно осознаем целый комплекс связанных с ней деталей, которые образуют движение концепта в тексте[9].

Обратимся к примерам из творчества Достоевского. В романе «Братья Карамазовы» таким концептом, который требует сплошного просмотра и срабатывает на всех уровнях текста и его восприятия, является, например, камень (или еще один яркий пример – мотив «похищенной невесты»)[10]. И если мы упускаем сегмент значения слова «камень» хотя бы в том аспекте, в каком он присутствует в именах, отчествах и прозвищах персонажей (Петр, Петрович, пьеро и т.д.), то у нас остается лакуна, довольно существенная, в смысловом поле слова. И мы уже понимаем этот концепт, который проходит сквозь весь роман, несколько иначе, чем его понимал автор.

А надо сказать, что Достоевский настаивал на том, что честное чтение, в том случае, если писатель тоже честно работал (собственно, эту авторскую честность и последовательность Достоевский и называет «художественностью»), дает читателю возможность понять произведение *точно так*, как его понимал автор.

В статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве» Достоевский так сформулировал определение художественности: «<…> художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах* и *образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80)[11]. Нам здесь интересно еще и то, что

---

[9] Применительно к Пушкину о таком качестве текста в теоретическом ключе пишет, например, В.С. Непомнящий. См. его книгу, и особенно в ней заключительную статью «Феномен Пушкина в свете очевидностей. К методологии пушкиноведения (проблема понимания)»: *Непомнящий В.С.* Пушкин. Русская картина мира / Серия «Пушкин в XX веке», вып. VI. М.: Изд. «Наследие», 1999. С. 495–536.

[10] См. разделы «Камни в романе “Братья Карамазовы”» и «“Братья Карамазовы” как роман о счастливом браке» в книге: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015.

[11] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. 1972–1990. Здесь и далее при цитировании этого издания в скобках в тексте указаны том и страница.

это определение дано им в статье, написанной в 1861 году, то есть незадолго (меньше чем за три года) до создания «Записок из подполья» (произведения, на примере которого будет показана работа метода в последней части данной работы) – и, таким образом, входящей в состав их ближайшего контекста.

Мы видим, что все то, что давно уже привычно для всех говорится о множественности интерпретаций и о недостижимости адекватной интерпретации, – все это отвергается в приведенном высказывании автора о том, что читатель может – и даже должен – понять произведение точно так, как его понимал автор, когда его создавал. Мы, в принципе, можем позволить себе отвергнуть данное утверждение Достоевского как основу нашей исследовательской деятельности – но мы не можем позволить себе игнорировать это высказывание Достоевского как предполагаемую им основу его собственного писательского мастерства.

Исходя из вышесказанного, Достоевский выстраивает текст таким образом, чтобы в том случае, если читатель внимателен, смысл никак не мог его миновать. И эта настойчивая передача смысла осуществляется за счет так называемых «рифм» в прозаическом тексте (безусловно, далеко не один Достоевский так делает – но каждый писатель это будет делать по-своему, поэтому теория текста может быть извлечена лишь из самого текста, так же как базовый принцип личности может быть извлечен лишь из самой личности – мы не можем подойти к тексту и личности с *априорной* и общей теорией и *приложить* ее к ним – если мы так поступим, мы их немедленно объективируем).

То есть – автор никогда не говорит то, что он непременно хочет донести до читателя, один-единственный раз, поскольку понятно, что через одну точку можно провести бесконечное множество прямых. А вот уже через две – только одну. Поэтому автор повторяет нечто существенное хотя бы два раза, а Достоевский очень часто стремится повторить это *три* раза. Только он это делает, не наступая на читателя, как, например, Толстой, а, наоборот, *отступая*. Не подчеркивая эти моменты, как *значительное*, а подчеркивая их как, с одной стороны, *излишнее*, с другой стороны – *непонятное*. Давая, тем самым, возможность читателю их не заметить или проигнорировать. То есть – охраняя, насколько возможно (а возможно это лишь в некоторой степени), его свободу – прежде всего, свободу от опытного знания, к которому он не готов, и, следовательно, от трансформаций, которых он не желает *осознанно*.

Маркеры значимости в текстах Достоевского

Итак, есть специальные фразы у Достоевского, которые он применяет в тексте для того, чтобы обратить внимание читателя на то, что сейчас будет происходить что-то очень важное. И это очень важное очень часто не имеет отношения к непосредственному, поверхностному сюжету текста. И поэтому то, что происходит, сопровождается словами: «не знаю, зачем он это сказал», «и зачем он это сказал», «непонятно почему», «непонятно зачем». Тем самым нам дают понять, что причинно-следственные связи уходят из области событийного сюжета куда-то в иной план, где нам их нужно отследить, если мы хотим понять, о чем здесь *на самом деле* идет речь. То есть – есть целый ряд фраз-сигналов, которыми Достоевский обозначает, так сказать, концы нитей, потянув за которые, мы обнаружим, что у нас собралось вместе несколько абсолютно разведенных в тексте эпизодов и деталей, которые вот этой странной ниточкой оказываются связаны между собой и нуждаются в комплексном рассмотрении.

Композиция текста

Вот эту связь эпизодов и концептов, разведенных в архитектонике произведения и не связанных сюжетной последовательностью и причинностью, я называю «композицией текста». Это определение, заключающее в себе противоречие. Мы привыкли, что композиция – это что-то, связанное с архитектурой – или хотя бы с архитектоникой. Мы говорим о соотношении глав, о соотношении характеров, то есть о соотношении каких-то существенных блоков, уже построенных из текста, которые нами воспринимаются уже не как *ткань* (что и есть *текст*), а воспринимаются нами как уже созданные/скроенные из текста структуры второго уровня. Когда же, скажем, постструктурализм говорит о тексте, то он говорит о тексте вне границ произведения. То есть он продолжает этот текст на все пространство того, что вообще когда-либо говорилось словами, создавая пространство интертекста, где каждое слово, которое сказано в одном тексте, тысячекратно отзывается в других текстах. То есть мы в системе постструктурализма имеем дело уже не с текстом в границах произведения, а вот с этим бесконечным текстом, проговариваемым человечеством на всем пути его развития. А с другой стороны, постструктурализм не озабочен *целостностью* текста в границах произведения, и легко вычленяет в нем линию концепта, больше и настойчивее связанно-

го со всем бесконечным текстом человечества, относящимся к этому концепту, чем с другими концептами в том же произведении.

Когда я говорю о *композиции текста*, я имею в виду именно текст в границах произведения и те специфические значения, которые проявляют слова и концепты, заключенные именно в этот вот контекст и актуализирующие свои особые специфические стороны, которые могут быть нами не замечены в этом бесконечном тексте постструктурализма.

Итак, мы поняли, что примерно перед нами находится в качестве художественного текста.

Это некий ограниченный рамками произведения текст, где каждая деталь находится на своем месте, которое не может быть изменено без ущерба для смысла и которое связано определенным образом выраженными связями со всеми остальными деталями текста.

Теперь мы понимаем, во-первых, что проследить все эти связи можно при повторном/многократном – и при одновременно медленном чтении, а, во-вторых, у нас есть одна очень хорошая новость, которая состоит в том, что мы можем начинать анализ текста абсолютно с *любой* детали, потому что, потянув за эту деталь, которая связана со всеми остальными, мы вытянем весь смысл текста. Ну, если, конечно, проследим, чтобы ничто нигде не оборвалось. То есть – целостный и комплексный анализ мы можем начинать абсолютно с любого места текста, и *лучше всего* его начинать с того места текста, *которое вызывает у нас наибольшие недоумения*, то есть – когда мы буквально не можем понять ни почему, ни для чего здесь в тексте нечто присутствует.

Именно место непонимания маркирует начало понимания – потому что в месте, где мы решительно *не понимаем*, текст перестает зеркалить, перестает воспроизводить для нас – нас самих, привычную нам картину мира. Место непонимания оказывается, таким образом, истинным местом входа в текст *для данной конкретной личности*. Потому что осознавать наше непонимание мы все будем в разных местах текста.

Вот это – зацепки в ткани текста, и они совершенно не случайно, как правило, оставлены автором.

Два возможных направления движения при работе с текстом

Но, конечно, есть еще и та проблема, которую можно сформулировать как «широкий контекст». Опять-таки, не совсем в том смысле, в каком это понимает постструктурализм. Потому что постструктурализм

недаром настаивает на той идее, что он разговаривает не с автором, а с текстом. То есть – автор для постструктурализма умер, и это, в общем, с точки зрения постструктурализма, и хорошо. Потому что теперь текст живет своей жизнью, которой автор не мешает, и, соответственно, текст без помех цветет своими смыслами.

Я хочу подчеркнуть радикальное различие между тем анализом, который проводится в рамках субъект-субъектного метода – и тем, который осуществляет постструктурализм. При этом сразу скажу, что не могу сказать ничего негативного о методике постструктурализма. Мне она интересна, как интересны и ее результаты. Текст в таком анализе действительно расцветает всеми возможными цветами. Нам просто нужно понимать разницу. Что делает и чего хочет постструктурализм? Постструктуралист хочет наблюдать, почти как биолог, естественную жизнь текста в ее развитии. Он хочет видеть, как потенции, которые заложены в тексте, расцветают *иными* смыслами. То есть он *надстраивает* смыслы над текстом. Упрощая, можно сказать, что он задается как раз вопросом о том, как *отразится* текст в читателе, как читатель может *развернуть* посеянные в тексте/посеянные в читателе текстом смыслы. (В современной библеистике этот тип работы с текстом называется *эйсегеза*, от др.- греч. εἰσήγησις «введение» (смысла в текст)[12].)

---

[12] Вот что пишет по поводу этого термина Андрей Десницкий: «Любой древний текст нуждается в истолковании: читатель ожидает от специалистов неких пояснений и комментариев, раскрывающих точное значение неясных слов и выражений. Но когда этот древний текст получает статус Священного Писания, он обретает новое измерение. Теперь его читатели и почитатели не столько стремятся понять, что значил он когда-то, в момент своего создания, сколько заинтересованы в его применении к своей собственной ситуации. Применительно к Библии такое истолкование обычно называют *экзегезой*, от др.-греч. ἐξήγησις ‘толкование’, букв. ‘выведение’ (смысла из текста). Надо сразу заметить, что экзегеза – далеко не единственный вид толкования, ее иногда противопоставляют *эйсегезе,* от др.-греч. εἰσήγησις ‘введение’ (смысла в текст). Говоря очень упрощенно, экзегеза задается вопросом «что на самом деле этот текст имеет в виду», а эйсегеза – «о чем мы можем подумать в связи в этим текстом». Эйсегеза – это не только недобросовестное толкование (что тоже не редкость), это и любое переосмысление текста. Часто по такой модели строится проповедь, где библейские персонажи и события становятся поводом для разговора о насущных проблемах современных верующих. Поэтому эйсегеза – это далеко не всегда плохо. Но эта книга имеет дело с экзегезой; теоретические и методологические рассуждения о том, как следует ей заниматься, принято называть *экзегетикой*. Другое известное слово – *герменевтика*,

Но субъект-субъектный метод предполагает движение в другую сторону. В сторону того, что называется в библеистике экзегезой, от др.-греч. ἐξήγησις «толкование», буквально – «выведение» (смысла из текста). То есть в этом случае исследователь движется от границ текста не вовне, надстраивая смыслы, – он движется от границ текста *вглубь*. Его не будет интересовать, что еще можно из этого вырастить. Его будет интересовать та ткань, которая уже состоялась. Поэтому для применяющих этот метод основополагающей категорией будет *авторская позиция*. Позиция автора, который для нас не умер, продолжает существовать как личность, ведущая с нами этот разговор: ведущая с нами разговор всеми вещами, которые она воплощает в тексте.

И вот, когда мы возьмем любую из деталей этого текста и посмотрим на нее не с точки зрения того, как она существовала в том большом и безбрежном контексте, который открывает постструктурализм, а в том контексте, который создают авторские высказывания в произведениях близкого времени или во всем творчестве, то мы увидим, что у автора очень часто есть свой язык, своя система понятий, которая, в принципе, – просто более напряженными усилиями – выстраивается и изнутри текста. То есть, в принципе, мы можем вести анализ текста, не прибегая ни к каким дополнительным знаниям, ни к какому дополнительному контексту. Но гораздо легче некоторые вещи извлекать из этого чуть расширенного контекста. Там присутствуют некоторые очевидные подсказки, которыми отчего бы нам не воспользоваться, если уж они есть. Кроме того, такой чуть расширенный контекст служит хорошим способом верификации тех смысловых линий, тех концептов и тех ключевых слов авторского языка, которые мы обнаружим в тексте.

или наука истолкования, от др.-греч. ἑρμηνεύω ‘истолковываю, перевожу’. Часто эти два слова используют как синонимы, но обычно их все-таки разграничивают: экзегетика занимается истолкованием конкретных мест, а герменевтика – обсуждением общих вопросов (как происходит понимание, что на него влияет, какие из этого следуют выводы и т.д.). Такой терминологии мы будем придерживаться и в этой книге. Иногда экзегетикой также называют истолкование текста в его изначальном контексте, т.е. поиски того смысла, который предположительно вкладывал в него автор, а герменевтикой – его прочтение другими аудиториями, т.е. выведение из него новых смыслов. Но в нашей терминологии такой подход следовало бы назвать эйсегетическим, а не герменевтическим. Впрочем, употребление этих терминов в любом случае достаточно условно». *Десницкий А.* Введение в библейскую экзегетику. М.: Издательство ПСТГУ, 2011. С. 22–23.

Поэтому, например, при анализе «Записок из подполья» следует обращаться к еще двум небольшим текстам Достоевского, которые были записаны им в черновых тетрадях и не предполагались для публикации[13]. И именно в силу указанных обстоятельств Достоевский в этих текстах выстраивает свои основные концепты практически впрямую, не скрываясь, не *отступая* от открытого высказывания в стремлении максимально оберечь свободу читателя.

«Записки из подполья» не то, чем кажутся

Нам, впрочем, нужно учитывать еще и то, что автор писал в ситуации цензуры – и в частности, это впрямую относилось к процессу издания «Записок из подполья». Есть знаменитое высказывание Достоевского именно о «Записках…» в письме к брату Михаилу, где он говорит буквально следующее: «Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа – то запрещено» (28_2, 73). Письмо написано после публикации первой части «Записок из подполья».

Таким образом, мы имеем недвусмысленное свидетельство автора, что из текста (первой части) «Записок из подполья» он имел в виду вывести веру во Христа. Но это было каким-то образом аннигилировано путем цензурного вмешательства. Однако когда Достоевский переиздает этот текст, он не пытается там что-либо изменить. Из этого, по-видимому, следует заключить, что в конце концов он пришел к выводу, что та потребность веры во Христа, которую он хотел вывести из текста, все-таки уже заложена каким-то образом в текст (в том числе – и во вторую его часть, написанную с учетом результатов цензурного вмешательства) – и не требует для своего проявления дополнительных переделок.

Таким образом, перед нами встает вопрос, полагаю, фундаментальный для интерпретации «Записок из подполья»: как из того, что мы там читаем, может быть выведена необходимость веры во Христа?

Я хочу также обратить внимание на то, что Достоевский – это человек, получивший высшее техническое образование. Он по образованию военный инженер. Он изучал математику как приоритетный предмет. И когда он произносит слово «вывести», он имеет в виду выведение «ма-

---

[13] Это «Маша лежит на столе…» (20, 172–175) и «Социализм и христианство» (20, 191–194).

тематическое» (о чем неоднократно сам говорит, в том числе, в упомянутых черновых записях). То есть, в данном случае речь идет о том, что из данного текста *математически* следует необходимость веры во Христа.

Вот первая проблема, перед которой мы оказываемся при чтении «Записок из подполья». В этот момент нам может показаться, что мы читали какой-то другой текст.

Субъект-субъектное – и субъективное

Чем отличается субъект-субъектный метод от того, что можно назвать субъективизмом в плохом смысле? Вопрос этот нужно поставить, потому что из-за употребления однокоренных слов и из-за того, что первое понятие в нашем сознании не активизировано, мы, действительно, можем перепутать эти два подхода. Между тем, они прямо противоположны. Можно сказать, что когда мы говорим о субъективизме в «плохом» смысле, мы, тем не менее, говорим о неплохих и нравящихся нам вещах. Мы говорим о том, что нам в тексте пришлось по душе, что мы узнали в тексте как свое. Заметим, тут на первый план выходит слово *я* и внимание к себе. «Мне понравилось». И даже говорят в этом смысле – *мой* писатель, например, *мой* Пушкин, *мой* Данте, «я его так вижу».

И с этим нельзя спорить, тут нет пространства для дискуссии – потому что мой Данте – это мой Данте, я его так вижу – и то, что *я* его так вижу – *неоспоримый* факт, который верифицируется только моими ощущениями. Иначе говоря, высказывание «мой Данте – такой» – невозможно верифицировать извне. Понятно, что это правда, что вы говорите о том, каким вы видите Данте, и здесь не о чем спорить – но здесь не о чем спорить прежде всего потому, что тут ровно ничего не сказано о том, каков *сам* Данте. Вы в этом случае говорите только о себе. Это ситуация, когда писатель вас понял – и вы его за это любите. Ну, или вам показалось, что писатель *именно вас* понял.

Между тем, субъект-субъектный способ чтения прямо противоположен подобному подходу. Потому что в данном случае дело будет не в том, чтобы писатель понял вас и вам от этого стало хорошо (вспомним знаменитую фразу советского фильма: «Счастье – это когда тебя понимают»), а в том, чтобы *нам* понять писателя. И *мы* здесь – действующее, а не страдательное, лицо. Мы – те, кто должны понимать, а не быть понятыми. И в этом случае мы будем останавливаться на совсем других местах текста. В первом случае мы будем останавливаться на тех местах текста,

где нам кажется, что Данте или Достоевский говорят то же самое, что и мы бы сказали («Это читаешь, словно сам написал» (1, 59), – скажет Макар Девушкин о тексте Пушкина). То есть мы ищем подтверждения собственным своим мыслям и взглядам – и когда находим – очень довольны.

Когда мы работаем субъект-субъектным методом, мы обращаем внимание как раз на те места текста, которые нам непонятны. Именно это внимание к непонятным местам – момент нашего входа в текст. Потому что когда мы чего-то не понимаем, когда мы *осознаем*, что чего-то не понимаем – мы с большой вероятностью оказались не напротив зеркала, которое отражает нас, а мы, скорее всего – впервые, оказались перед возможностью войти в другую личность. Мы оказались перед возможностью осознать разность – и потому начать понимать.

И этот метод дает абсолютную возможность для верификации наших утверждений, потому что мы всегда исходим из текста, который в момент нашего непонимания радикально проблематизируется, и идем, держась за текст на каждом шагу, потому что уже поняли, что при попытке поспешных выводов, всегда связанных с нашим договариванием за другого при иллюзии понимания, мы опять оказываемся не перед входом, не перед раскрытой дверью, но перед зеркальной стеной. Таким образом, любое наше утверждение верифицируется текстом, возможно для подтверждения или опровержения. И для этого нужно быть очень внимательным к тексту – то есть – к *другому субъекту*.

Метод в работе

Итак, посмотрим на метод в работе. Я попробую суммировать, как наше ощущение от текста «Записок из подполья» меняется после перечитывания его с учетом декларации о намерениях, высказанной Достоевским в письме к брату: *вывести из всего этого потребность веры и Христа*.

Прежде всего, мы начинаем обращать внимание на некоторые *очевидные* – но как бы скрытые от нас исходными установками, которые мы/культура, из которой мы производим чтение, приписали тексту – цитаты и реминисценции. Я бы сказала даже так – мы можем теперь их увидеть потому, что *разрешили* себе обратить на них внимание. А разрешили потому, что высказывание Достоевского изменило наши представления об исходных установках текста – и мы смогли воспринять в нем то, что первоначально автоматически отбрасывали, как не вписывающееся в него в соответствии с нашими представлениями. Как нелепое и несообразное.

Как не идущее тому герою, которого мы уже как-то для себя определили по первым же его проявлениям и высказываниям.

Вот, собственно, работа метода в действии. И вот почему нужно обращать внимание именно на то, что нас удивляет и что нам решительно непонятно почему здесь появилось. На то, обо что мы спотыкаемся. Потому что это решительно непонятное позволит нам сломать и пересмотреть наши *презумпции*, определяющие, что с чем может сочетаться в нашем сознании, а что нет, отключить наши предустановки которые, как только начинают работать, начинают от нас заслонять автора и его намерение.

Что же мы видим уже на первых страницах?

«Покиватели»

В самом начале текста, в конце первой главки есть слова, которые должны были бы привлечь наше внимание своей странностью[14]. Там подпольный пишет: «Мне говорят, что климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить» (5, 101). И дальше: «…я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и *покивателей* знаю» (5, 101).

Это совсем необычное в русском языке слово употребляется в евангелиях в очень значимом месте. В евангелиях от Матфея и от Марка это места, где говорится о страдании Иисуса на кресте и об отношении к Его страданиям находящихся перед крестом. «Мимоходящии же хуляху Его, *покивающе* главами своими. И глаголюще: разоряй церковь и треми денми созидаяй, спасися сам: аще Сын еси Божий, сниди со креста. Такожде и архиерее ругающеся с книжники и *старцы*…» (Мф. 27, 39–41); «И мимоходящии хуляху его, *покивающе* главами своими и глаголюще: разоряй церковь и тремя денми созидаяй: спасися сам, и сниди с креста» (Мк. 15, 29–30).

Перед нами, таким образом, – практически прямая отсылка к евангельскому тексту, микроцитата на фоне аллюзии: сходной ситуации – пребывания в положении, угрожающем страданиями, мучениями и смертью.

---

[14] В скобках заметим – такие слова и привлекают неизбежно читательское внимание – но поскольку читатель, даже профессиональный, часто не имеет достаточной базы, чтобы эти слова опознать как скрытые цитаты и осознать связанные с ними смыслы – то у него остается лишь впечатление странности и неуместности сказанного, – из чего, в свою очередь, рождается миф о неряшливом и «плохом» стиле Достоевского.

И эта прямая отсылка, поддержана настойчивым упоминанием подпольным человеком *старцев* (совершенно тоже непонятно, казалось бы, откуда и почему в тексте оказавшихся) буквально абзацем ранее: «Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам!» (5, 100–101).

Таким образом, эта евангельская сцена Христа на кресте оказывается – против всякого вероятия – теснейшим образом связана с самим героем, рассказывающим нам о своем страдании (и грозящей смерти) в Петербурге, которого ему и советуют настойчиво избежать эти самые *покиватели*. На что он отвечает: «Но я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга!» И дальше: «Я потому не выеду… Эх! да ведь это совершенно все равно – выеду я иль не выеду» (5, 101). В помянутой сцене Христу говорят: «Сойди с креста, и тогда уверуем, что это Ты». Подпольный говорит: «Я не выеду из Петербурга, я остаюсь… *даже если это не важно*». Почему это может быть неважно? А потому, что в самой дальней глубине этой сцены внутри самого подпольного всего одним словечком – этой однозначной отсылкой-цитатой – «покиватели» – не только неожиданно обрисовывается фигура распятого Христа, но и обнаруженная сцена распятия связывается с *бегством из города*.

Тем самым, вся эта сцена одновременно является нам и как аллюзия на бегство апостола Петра из Рима (и тут важно, что Петербург буквально значит «град св. Петра» (каким осознается Рим), и что Петербург и строился, и осмыслялся в русской литературе как «Рим на брегу Невы») – Петра, который, по преданию, видит идущего ему навстречу Господа, Который в ответ на вопрос: «Куда идешь ты, Господи?»[15] – говорит ему, что Он идет распяться в Рим вместо него. После чего устыженный Петр поворачивает и возвращается в Рим принять распятие.

Поэтому в каком-то смысле все равно – выедет подпольный или не выедет из Петербурга – все равно и там будет крест и на нем – распятый. Потому что во всяком месте во всякое время либо распинается последователь Христов – и Христос в нем, либо сам Христос. Потому что за каждого, кто отказывается от распятия, приходит распинаться Христос.

---

[15] О том, что эта фраза не просто памятна Достоевскому, но особо акцентирована в его сознании и связана именно с окликом Христом уклоняющегося от задачи ученика-последователя, свидетельствует и присутствие ее в двумя годами позже написанном «Преступлении и наказании», где Дуня «как-то странно» спрашивает у Раскольникова: «Куда идешь ты, Родя?» (6, 239).

Таким способом – при помощи двойной отсылки – нам предлагается не исключительный случай воплощения человеком Христа в области собственной жизни (что можно было бы принять за попытку подмены) – но ряд жизней, начинающихся от апостола, ряд жизней во всех временах, в которых подспудно присутствует и действует Христос.

«Сорок лет»

Подпольный с самого начала настойчиво акцентирует наше внимание на числе *сорок*. Причем сначала сорок – это его возраст: «Теперь мне сорок» (5, 99). Дальше он, однако, скажет: «Господа, вы меня извините, что я зафилософствовался; тут сорок лет подполья!» (5, 115). И дальше: «А вот посадил бы я вас лет на сорок безо всякого занятия, да и пришел бы к вам через сорок лет, в подполье, наведаться, до чего вы дошли?» (5, 121).

Сопоставление этих цитат с очевидностью указывает на то, что подпольем он почитает всю свою земную жизнь.

Земная жизнь в границах «каменной стены», в ситуации некоторой резкой редукции человека, который для ряда своих чувств и способностей просто не находит применения – это, очевидно, ситуация изгнания. В Библии есть очевидный аналог этим сорока годам – сорокалетнее вождение евреев Моисеем по пустыне.

Но ведь когда речь идет о сорокалетнем блуждании евреев в пустыне – то говорится там одновременно об *изгнании* и о *подготовке*. В каком смысле – о подготовке? Моисей водит 40 лет евреев по пустыне, для того чтобы умерло все то поколение, которое было в рабстве. Вот какая подготовка осуществляется там: чтобы в землю свободы не вошло ничто, что было в рабстве и что предпочитает свободе котлы с мясом. Ведь после выхода из Египта при каждой трудности евреи начинали говорить Моисею: «И куда ты нас увел от котлов с мясом»? Они хотели назад – туда, где их просто хорошо кормили. То есть – они хотели удовлетворения первоначальных потребностей. А Моисей им предлагает что-то, что им непонятно, необходимость чего для них неочевидна, потому что это не мясо, а это – свобода. Они же предпочли бы умереть в привычной сытости, они говорят: «…о, если бы мы умерли от руки Господней в земле Египетской, когда мы сидели у котлов с мясом, когда мы ели хлеб досыта» (Исх. 16, 3).

Сорок лет блуждания в пустыне нужны для того, чтобы дождаться естественного ухода всех, кто ставит первичные потребности выше свободы. И в этом смысле еще одна очень важная вещь скрывается здесь в

проходной, по-видимому, детали. Подпольный на прямой и настоятельный вопрос о своей *сущности* вдруг отвечает, что он – коллежский асессор, то есть – сообщает свой *чин* (не специальность даже): «…если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: *кто ж я таков именно*? – то я вам отвечу: я один коллежский асессор» (5, 101). Надо сказать, что это внимательного читателя должно повергнуть в ступор – ибо на вопрос о том, кто ж я таков *именно*, невозможно сообщить о себе ничего в большей степени не имеющего отношения к делу.

Коллежский асессор – это чиновник определенного уровня – и нам важно, что именно с этого чина человек именовался «ваше высокоблагородие» и получал право на потомственное дворянство. Вплоть до этого чина служащий человек имел право только на личное дворянство – то есть он становился дворянином, но не имел возможности передавать это дворянство по наследству. А вот с этого чина его дети тоже автоматически становились дворянами – он как бы приобретал для себя и для своего рода право благородства – буквально «благого» (что означает, прежде всего, *свободного*) рождения.

То есть происходило то же самое, что произошло некогда в пустыне, когда родители были еще не благородные, они были рождены в рабстве – и только выведены в пространство достижения свободы Моисеем. Но их дети, которые должны родиться, будут уже свободными по рождению, благородными, и смогут войти в землю свободы, в Ханаан.

Но – одновременно – и не совсем то же самое – ибо здесь нам говорится, что после сорока лет блуждания суть *самого подпольного* (а не его возможного потомства) становится той, которая именуется «высокоблагородие». Так христианство выявляет *собственную* сущность – быть *личным* путем к благородству, обретенному *личным* усилием – а не дарованному по праву рождения – и *только* по праву рождения. Нам здесь открывается, что сорок лет блуждания становятся не способом отбраковки безнадежно испорченного человеческого материала (каковым множество читателей, прямо скажем, готовы счесть и самого подпольного) – как это было в Моисеевой пустыне, но способом *преображения* этого материала, вне зависимости от того, насколько безнадежным он представляется.

Эпиграф ко второй части

Когда из мрака заблужденья
Горячим словом убежденья
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок;
Когда забывчивую совесть
Воспоминанием казня,
Ты мне передавала повесть
Всего, что было до меня,
И вдруг, закрыв лицо руками,
Стыдом и ужасом полна,
Ты разрешилася слезами,
Возмущена, потрясена…
И т.д., и т.д., и т.д.

Из поэзии Н.А. Некрасова

Эпиграф этот, как нам непременно сообщают в комментариях, есть первая часть стихотворения Николая Алексеевича Некрасова (1846 года), которое рассказывает о восстановлении человеческого достоинства падшей женщины, о социальном «воскрешении» ее молодым человеком с «новыми», «передовыми» идеями. Конечные строки этого стихотворения процитирует подпольный в своих мечтах о том, как он «спасает» Лизу: «Но теперь, теперь – ты моя, ты мое создание, ты чиста, прекрасна, ты – прекрасная жена моя.

И в дом мой смело и свободно
Хозяйкой полною войди» (5, 167).

Казалось бы, нам больше не о чем спрашивать: эпиграф из стихотворения о падшей женщине и ее «восстановлении» предшествует повести о падшей женщине и герое, который, мечтая о том, как будет спасать и восстановлять ее, на самом деле ее окончательно унижает, растаптывает и оскорбляет. Нам как бы показывают огромную разницу между мечтой, идеей – и жизнью, между легковесным намерением – и непомерной тяжестью даже хотя бы попытки осуществления этого намерения.

Однако это тот случай, когда останавливаясь на ближайших и очевидных смыслах и соответствиях, мы теряем те смыслы и значения, которые писатель вносит в цитируемый текст, изменяя его – хотя бы просто тем, что его *сокращает*. Тем самым мы, кстати, по сути, отказываемся от рассмотрения внесенной в текст цитаты как полноправного элемента этого текста, и рассматриваем ее лишь как вторжение того текста, к которому отсылает цитата, в текст, где она процитирована. То есть – мы отказываемся воспринимать ее в новом качестве и в новых устанавливаемых ею связях с ее новым текстом.

Если мы прочтем отрывок, предложенный нам Достоевским, так, как он нам здесь дан, представив, что мы ничего не знаем о его продолжении, мы отчетливо увидим сцену спасения **души** (а не женщины; в отрывке о *женщине* ничего не говорится – только о *душе*) – **Спасителем**. И средством этого спасения служит *исповедь*, которая передается как *повесть* (как исповедь и как повесть будет обозначена именно вторая часть «Записок из подполья»).

Как только мы увидим сцену спасения души Спасителем в эпиграфе – нам будет непонятно, каким образом мы могли ее прежде не заметить – потому что она абсолютно очевидна. Так вот, не заметить мы ее могли по одной-единственной причине – потому что ее заслонял от нас *контекст*. Сразу восстанавливаемый контекст давал иллюзию понимания, поскольку давал, по видимости, все объяснения и ответы на вопросы, зачем и почему здесь присутствует этот эпиграф. И хотя ответы эти были весьма поверхностны, самим своим наличием они мешали нам спрашивать дальше. (Хочу заметить, что сказанное имеет непосредственное отношение к постановке проблемы о возможном *вреде* реального комментария для читателя.)

Из этого примера мы видим, что контекст, конечно, имеет огромное значение для понимания текста – но одновременно он вполне способен и радикально закрыть нам доступ к пониманию, за исключением самого поверхностного.

Как всегда, Достоевский здесь оставляет для нас зацепки в виде непонятностей, которые должны бы, по идее, вывести нас из состояния уверенности в том, что обратясь к очевидному контексту, мы уже все поняли. И это именно те элементы, которые вносит в цитату тот, кто ее цитирует, устанавливая ее связи – и придавая ей значения – в новом контексте, то есть – делая ее полноправной частью нового (а не прежнего) текста.

Во-первых, это воспринимаемое как ерническое или ироническое «и т.д., и т.д., и т.д.». Между тем, это «и т.д.» есть, несомненно, не указание на дальнейший опущенный текст (как оно воспринимается, если мы читаем его в свете первоначального контекста цитаты), а – в аспекте спасения души Спасителем – есть всего лишь указание на неизбежную неоднократность и повторяемость этого описанного выше процесса извлечения души из мрака и ее покаяния во внезапно дарованном свете. То есть – указание на то, что исповедь, которая должна бы быть метанойей, *радикальной* переменой, осуществляется в этом качестве лишь путем многократных возвратных движений. Эта *повторяющаяся* исповедь, повторяющееся извлечение души из мрака есть часть повседневной жизни (и существо и средоточие мистической жизни) всякого практикующего христианина (и православного, и католика). Это «и т.д.», кроме всего прочего, прекрасно воспроизводит, кстати сказать, поход верующего на исповедь все с одной и той же запиской с перечислением своих прегрешений в кармане, то есть – неизбежную (при определенном жизненном настрое) регулярную повторяемость прегрешений.

Во-вторых, это указание на то, откуда взят отрывок. Достоевский, с одной стороны, не указывает на конкретное стихотворение, с другой – не обозначает просто имени автора, как это было бы логично, учитывая, что стихотворение это называется по своей первой строке. Он пишет «*из поэзии Н.А. Некрасова*». То есть – почему-то дает отсылку не к *конкретному* стихотворению, а *ко всему корпусу* поэзии Некрасова.

А в корпусе поэзии Некрасова одно из самых важных для Достоевского стихотворений (что видно и из его много позже написанной статьи, посвященной смерти Некрасова, в «Дневнике писателя») – это совсем недавнее по отношению к времени создания «Записок из подполья» стихотворение «Рыцарь на час» (1862), посвященное как раз и именно исповеди самого героя, его мечтательным устремлениям, разрешающимся ни во что и заканчивающееся, как последним приговором, строками:

Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано[16].

[16] А.Л. Гумерова во время обсуждения доклада, по которому написана эта статья, на старорусских чтениях 2016 года заметила, что это «и т.д. и т.д и т.д.» отсылает нас к «Рыцарю на час», еще и за счет того, что в нем воспроизводится метр и ритм этого стихотворения.

Таким образом, относя приведенный отрывок ко всему корпусу произведений Некрасова, Достоевский на глубинном уровне совершенно меняет его значение, *не уничтожая при этом значения поверхностного и очевидного*.

Надо заметить, что это принцип построения текста в «Записка из подполья»: последующее толкование не устраняет толкование предыдущего уровня, в тексте работают все уровни толкования, которые мы можем просмотреть.

Достоевский делает этот отрывок описанием попытки спасения героем своей собственной души в акте исповеди (нам представлена однократная исповедь – но она отнюдь не случайно заканчивается, по сути, так же, как и отрывок из Некрасова: «и т.д., и т.д., и т.д.» – «Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее» (5; 179). В акте повторяющейся исповеди, которая может привести его к тем радикальным переменам, основания для которых заложены в разобранных выше, стоящих за «странными» словами смыслах, указывающих на божественное происхождение и божественную сущность неприглядного героя – как, впрочем, и каждого человека.

Вот так сплетаются друг с другом и поддерживают друг друга, изменяя наши представления о тексте и его герое, детали, которые кажутся при первом чтении наиболее «случайными» и не очень имеющими отношение к делу.

Заключение. О выборе темы исследования

В заключение нужно сказать о том, что является принципиально и *методологически* важным в нашей работе с текстами в школе, лицее, университете, да и в научной работе: о **самостоятельном выборе темы исследования исследователем**. Выбор тем учениками самостоятельно нужен для того, чтобы мы их не увлекали на наши тропы познания, но дали им возможность общаться с текстом *их* путем, от *их* точки встречи. Предлагая им *нашу* тему, мы можем навсегда лишить их собственной встречи с текстом, сделать их из свободных исследователей жалкими подражателями. Мы ставим наше понимание текста стеной на пути их встречи с ним.

Вопрос ученика – вызов пониманию преподавателя и возможность для преподавателя взглянуть на текст с той стороны, которая была бы ему совершенно недоступна без этого ученика, давшего ему возможность увидеть текст со своей точки, в своем ракурсе.

Необходимо понять – мы не находимся с учениками на разных отрезках **одной** дороги, дело не в том, что их не нужно торопить, не в том, что следует уважать их нужду пройти по этой дороге в их собственном темпе. Дело в том, что мы находимся на **разных** дорогах, ведущих к пониманию одного текста. Текст, таким образом, для всех нас исходная точка, для понимания которой мы должны пройти **разными** путями – и встретиться в месте понимания – в тексте.

Важно начать там, где я **не понимаю**; точка входа в текст – место, которое мне непонятно. Оно для каждого – свое, оно формирует проблему именно моей встречи с текстом, оно дает название моему исследованию.

Литература

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. Перевод с древнееврейского, арамейского и древнегреческого и примечания / под ред. доктора богословия М.П. Кулакова, доктора философии М.М. Кулакова. Институт перевода Библии при Заокской духовной академии, 2015.
2. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72–91.
3. *Десницкий А.* Введение в библейскую экзегетику. М.: Издательство ПСТГУ. 2011. С. 22–23.
4. *Джаммария*. Эта неизвестная алхимия / Пер. и комментарии Г. Бутузова. 2-е изд. Воронеж: Terra foliata, 2014. – 256 с.
5. *Достоевский Ф.М*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. 1972–1990.
6. *Касаткина Т*. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
7. *Непомнящий В.С*. Пушкин. Русская картина мира / Серия «Пушкин в XX веке», вып. VI. М.: Изд. «Наследие», 1999. С. 495–536.
8. *Эвола Ю*. Герметическая традиция / Пер. и комментарии Г. Бутузова. 2-е изд., испр. и доп. Воронеж: Terra foliata, 2015. – 272 с.
9. *Эйхенбаум Б*. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Государственное издательство, 1924. С. 53–54.

I

ФИЛОСОФСКИЕ НАЧАЛА КНИГИ СТИХОВ Е.А. БОРАТЫНСКОГО «СУМЕРКИ»[1]

Ю.Ю. Анохина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького

***Аннотация**:* Автор статьи ставит перед собой задачу проанализировать то, как воплотились в книге стихов Е.А. Боратынского «Сумерки» такие философские начала, как бытие и пространство. Автор предпринимает попытку рассмотреть указанные категории в их общей связи. В статье показано, что бытие субъекта предстает в книге внутренне противоречивым. Материальные и духовные начала бытия личности оказываются органически непримиримыми («Последний поэт», «На что вы дни! Юдольный мир явленья…»). Этот внутренний разлад отражается и на восприятии пространства. Автор показывает, что даже небесное пространство, казалось бы, идеальное, в «Сумерках» представлено как трагически разрозненное, нецелостное («Князю Петру Андреевичу Вяземскому», «Недоносок»). В статье рассмотрено, каким предстает в стихотворениях мир природы и продемонстрировано, что воплощенная в книге идея разобщенности человечества с природой является следствием разлада во внутреннем бытии человека («Приметы», «Осень»). Отмечено, что земной мир предстает суетным, преходящим, а потому и устрашающим, однако полный уход от земного невозможен («Недоносок», «Осень»). Автор приходит к выводу о том, что внутренние противоречия лирического героя книги и внешний конфликт с действительностью предстают взаимообусловленными.

Ключевые слова: пространство, бытие, Е.А. Боратынский, «Сумерки», книга стихов, поэзия, романтизм.

---

[1] Статья написана в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432). В основу работы положен доклад, прочитанный на научном семинаре в рамках проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». См.: *Анохина Ю.Ю.* Философские начала книги стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского, URL: http://www.lit-phil.ru/events/5.

This research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432). The article is based on a talk the author gave at an academic seminar that was part of the project «Russian literature and philosophy: ways of interaction». See: Anokhina Yu.Yu. Philosophical elements in «Twilight» book of poems by Ye.A. Boratynsky, URL: http://www.lit-phil.ru/events/5.

PHILOSOPHICAL ELEMENTS IN «TWILIGHT» BOOK OF POEMS BY Ye.A. BORATYNSKY

Yu. Yu. Anokhina
Lomonosov Moscow State University, A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

***Summary**:* The author of the present article aims to analyse the ways in which such philosophical elements as 'being' and 'space' emerged in the «Twilight» book of poems by Yevgeny Boratynsky. Those elements are assumed to be connected. The article shows that a person's being is presented in the book as internally contradictory. Material and spiritual elements of human existence turn out to be ultimately irreconcilable («Last Poet», «What for are you, days! This world of being…»). This internal contradiction is reflected in the perception of space. The author shows that even celestial space, however perfect, is represented as tragically separate, non-unified («To Prince Peter Vyazemsky», «Nedonosok»). The article also considers the way the world of Nature is presented in the poems and elucidates that the idea of separation of humanity and Nature is a consequence of a separation in the internal being of man («Omens», «Autumn»). It is observed that the earthly world appears vain and transient, and frightening for that reason, but a complete escape from the earthly world is not possible («Nedonosok», «Autumn»). The author concludes that the internal contradictions of a lyrical hero of the book and his external conflict with reality appear intertwined and interdependent.

Key words: space, being, Boratynsky, «Twilight», book of poems, poetry, Romantics.

В историю русской литературы Е.А.Боратынский вошел как «философский поэт»[2]. Репутация[3] Боратынского как «поэта мысли»[4], утвер-

---

[2] *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература. 1970. С. 295.

[3] О формировании репутации Е.А. Боратынского в литературоведении прошлого века см.: *Хузеева Л.Р.* Мифологизация личности Е.А. Боратынского в русском литературоведении XX века // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Филология. Журналистика. 2013. Вып. 3. С. 54–60.

[4] О представлениях поэтов пушкинской поры о «поэзии мысли» см.: *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. С. 249 и, безусловно, *Гинзбург Л.Я.* Поэзия мысли // Гинзбург Л.Я. О Лирике. М.: Интрада, 1997. С. 50–120. Представление о Боратынском как о «поэте мысли» возникло не только благодаря известным словам А.С Пушкина о нем, «он у нас оригинален, ибо мыслит». (См.: *Пушкин А.С.* <Баратынский> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., Л.: Изд-во АН СССР. 1937–1959. Т. 11. 1949. С. 185), но и как показали И.М. Семенко и Л.Я. Гинзбург в указанных работах, благодаря тому, что московские романтики особенно заострили вопрос о необходимости новой поэзии, «поэзии мысли». Поэзия Боратынского, благодаря ее философскому характеру, органично вписывалась в это направление.

дившаяся во многом благодаря поэтам, критикам и литературоведам конца XIX – начала XX веков[5], неслучайна. Поскольку, как показывают и современные исследователи творчества поэта, само развитие поэзии Боратынского оказывается диалектичным, а идеи, выраженные в его стихотворениях – глубоко философскими[6]. Закономерен и интерес к мировоззренческим установкам поэта, его философские и эстетические взгляды вызывали интерес исследователей как на протяжении XX столетия[7], так и сейчас[8].

В творчестве поэта книга стихов «Сумерки» (1842) занимает особое место. Ведь именно в ней высветились «противоречия общественной и эстетической позиции позднего Боратынского»[9].

---

[5] *Андреевский С.А.* Поэзия Баратынского // Андреевский С.А. Литературные чтения, СПб., 1891. С. 1–36. *Айхенвальд Ю.И.* Баратынский // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1907. С. 90–105. *Верховский Ю.* О символизме Боратынского // Труды и дни. 1912. № 3. С. 1–9.

[6] «Философской» поэзия Боратынского предстает в работах современных исследовательниц творчества поэта: *Козубовская Г.П.* Поэзия Е.А. Баратынского: «несостоявшийся диалог» // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. Барнаул, 2001. № 1. С. 48–58. *Рудакова С.В.* Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского: монография. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 163 с.

[7] *Брюсов В.Я.* Мировоззрения Баратынского // Брюсов В.Я.Собрание сочинений в 7-ми т. / Под общ. Ред. П.Г. Антокольского и др. Т. 6: Статьи и рецензии. 1893–1924. «Далекие и близкие». Ст. и составл. Д.Е. Максимова и Р.Е. Помирчего. М.: Художественная литература, 1975. С. 34–35; *Мазепа Н.Р.* Баратынский: эстетические и литературные взгляды. Киев: Изд-во Академии наук Украинской ССР, 1961. – 91 с.; *Купреянова Е.Н.* Баратынский тридцатых годов // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. 1936. С. 78–116. Эстетические и металитературные высказывания Боратынского, разбросанные по его письмам, были собраны Е.Н. Лебедевым: *Боратынский Е.А.* Разума великолепный пир: О литературе и искусстве / Вступ. статья, составл. и примеч. Е.Н. Лебедева. М.: Современник, 1981. – 224 с.

[8] *Хитрова Д.С.* Литературная позиция Е.А. Боратынского и эстетические споры конца 1820-х годов // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 149–180. Или см. ее диссертационное исследование *Хитрова Д.С.* Литературная позиция Е.А. Боратынского 1820 – первой половины 1830-х годов. Дисс. … канд. филол. наук. М.: 2005. – 179 с.

[9] *Фризман Л.Г.* Творческий путь Баратынского. М.: Наука, 1966. С. 98.

В литературе о творчестве Боратынского не раз отмечалось, что, назвав книгу «Сумерки», поэт подчеркнул ее индивидуально-авторское начало. Ведь «сумерками» называлось место в парке в усадьбе Боратынских в Муранове. И речка, протекающая вблизи Муранова, носит созвучное заглавию книги название «Сумерь»[10].

Кроме того, функция заглавия состоит и в том, что именно оно «предопределяет внутреннее единство стихотворений, в нее входящих»[11]. Безусловно, не только заглавием обеспечивается объединение разрозненных[12], на первый взгляд, стихотворений в книгу стихов[13]. Стихотворения объединены и идейно-тематическим планом, и лирическим героем[14], и пространственно-временной организацией[15]. Тот факт, что «Сумерки» представляют собой «лирическое единство»[16], позволяет нам анализи-

---

[10] *Лебедев Е.Н.* Тризна: книга о Е.А. Боратынском. СПб., М.: Летний сад, 2000. С. 56.

[11] *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. Saarbrücken: LAP Lambert, 2011. С. 18.

[12] Стихотворения расположены не хронологически и различны по жанру.

[13] У ученых нет единого мнения о жанре «Сумерек». См. об этом: *Хузеева Л.Р.* Вопрос о жанре «Сумерек» Е.А. Боратынского в русском и зарубежном литературоведении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 8. Ч. 2. С. 192–195.

[14] Несмотря на то, что исследователи приходят к согласию в том, что лирический герой объединяет стихотворения, их представления о сущности лирического героя разнятся. И.Л. Альми показывает, что в центре книги – «некий внеличный комлекс» (*Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: «Семантика-С» – «Скифия», 2002. С. 178). Р. Фигут вводит понятие «циклический субъект» (*Фигут Р.* Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Е.А. Боратынского // Логос. 2001. № 3 С. 19–39). В этом вопросе мы соглашаемся с С.В. Рудаковой, которая отмечает: «В центре “Сумерек” – лирическое “Я” автора – это Поэт, но представленный не своей индивидуальности, а рассмотренный в масштабах всего человеческого рода» (*Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. С. 85)

[15] *Рудакова С.В.* Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е.А. Боратынского // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 22. С. 299–310.

[16] Назовем исследования, посвященные проблеме единства «Сумерек»: *Альми И.Л.* Сборник Е.А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стиль. Поэтика. Владимир, 1973. Вып. 8. С. 23–81. (Эта статья вошла в сборник работ исследовательницы: *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: «Семантика-С» – «Скифия», 2002. С. 178–205); *Власенко А.И.* Поэтический сборник «Сумерки» как художественное единство // Вестник московского универси-

ровать ее имманентно, без привлечения к анализу стихотворений, не вошедших в нее.

С другой стороны, заглавие такого характера выявляет особое место книги в контексте истории литературы: название сборника стихотворений по идейно-тематическому принципу было характерно не для русской литературы, а скорее для западноевропейской[17].

Кроме того, слово «Сумерки», поставленное в качестве заглавия книги, является отражением ее философии: неслучайно М.Н. Дарвин называет его «предельно онтологизированным и хронотопичным»[18]. В свою очередь, С.В. Рудакова, рассуждая о смысле и роли заглавия книги, отмечает один из его важнейших смысловых подтекстов – переходность, незавершенность[19]. То, что стихотворения книги носят философский характер, в литературе о творчестве Боратынского отмечалось неоднократно. Так, норвежский исследователь творчества Боратынского Гейр Хетсо, автор монографии «Е.А. Боратынский: жизнь и творчество», подчеркивал, что «“Сумерки” – это книга о больших сомнениях. Но пессимизм Баратынского, в силу своей искренности и правдивости – очищающий пессимизм»[20]. А.М. Песков, составивший «Летопись жизни и творчества» поэта, в статье «Взгляд на жизнь и сочинения Боратынского» писал: «“Сумерки“ – книга философических ответов, данных с позиции сверхзнания – знания, выходящего “за грань чувственного”, “страстного земного”»[21].

В своей работе мы попытаемся приблизиться к пониманию этих «философических ответов». Под «философскими началами» книги мы бу-

---

тета. Серия 9. Филология. 1992. № 6. С. 20–27; *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. – 250 с.

[17] Об этом см.: *Фризман Л.Г.* Поэт и его книги // *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. / Изд. подготовил Л.Г. Фризман. М.: Наука, 1982. С. 545; *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: «Семантика-С» – «Скифия», 2002. С. 178 и в примечаниях С. 203; а также *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. С. 17.

[18] *Дарвин М.Н.* «Художественный мир «Сумерек» Е.А. Баратынского // Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С. 118.

[19] *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. С. 17.

[20] *Хетсо Г.* Евгений Боратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsö: Universitetsforlaget, 1973. С.459.

[21] *Песков А.М.* Е.А. Взгляд на жизнь и сочинения Боратынского // Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. 1800–1844. / сост. Песков А.М. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 43–44.

дем понимать те понятия и категории, которые являются ключевыми для книги стихов. И чтобы несколько сузить проблематику, в настоящей работе мы обратимся к вопросу о том, как воплощена в книге категория бытия, а также к проблеме пространства[22] в стихотворениях «Сумерек», чтобы увидеть, как по-новому высвечиваются эти проблемы в общей связи.

Об осмыслении бытия в поэзии Боратынского есть несколько современных работ[23], однако ни в одной из них внимание не сосредоточено специально на стихотворениях книги «Сумерки». В книге Боратынского представление о бытии многогранно. Оно понимается и как существование отдельной личности, и как земное бытие, и как «сверхбытие»[24]. В настоящей работе мы остановимся на том представлении о бытии, которое связано с существованием отдельного субъекта.

Субъектом бытия в книге может выступать и сам лирический герой книги, и те герои, которыми художественный мир «Сумерек» расцвечивается (например, лирический герой стихотворения «Недоносок»). Обратимся к стихотворению «Последний поэт», проследим путь лирического героя от его «возникновения»[25] к «исчезновению». Возникновение героя для бытия было подготовлено определенными условиями, а именно наличием в мире «дряхлеющей зимы» своеобразного духовного оази-

---

[22] О художественном пространстве и художественном времени в «Сумерках» пишет С.В. Рудакова. См.: *Рудакова С.В.* Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е.А. Боратынского. С. 299–310. Однако хотелось бы вновь обратиться к проблеме пространства в книге и посмотреть, высветится ли по-новому значение пространственных категорий в связи с представлением о субъективном бытии. На такое предположение наталкивает утверждение С.В. Рудаковой: «Стоит подчеркнуть, что во всех произведениях, входящих в состав “Сумерек”, представлен не быт, а именно бытие человека». *Рудакова С.В.* Указ. соч. С. 302.

[23] *Патроева Н.В*. Концепт «бытие» в поэтической картине мира Е.А. Боратынского: к реконструкции языковой личности «поэта мысли» // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2014. № 19. С. 161–171; *Козубовская Г.П.* Поэтическая философия Е.А. Боратынского: «границы бытия» // Культура и текст. 2015. № 3. С. 261–303.

[24] Здесь кратко обозначены те выводы, к котором мы приходим в результате анализа категории бытия в книге. Подробнее см.: *Анохина Ю.Ю.* Категории бытия и небытия в книге стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // Научный диалог. 2017. № 10. С. 129–148.

[25] Мотивы возникновения и исчезновения в книге мы анализируем в статье: *Анохина Ю.Ю.* Указ. соч. С. 140–144. Однако в указанной работе мы совсем не учитываем второе возможное значение глагола «возникнуть».

са, в котором *цветет Парнас*[26] и *Кастальский ключ живой струею бьет* (274). О появлении Последнего Поэта сказано так: *Возник поэт: идет он и поет* (274). Как показал В.В. Виноградов, слово «возникать / возникнуть» до середины XIX века употреблялось в двух значениях. Во-первых, как и в древнерусском языке, из которого оно было заимствованно, слово «возникнуть» могло употребляться в значении «подниматься». Второе его значение мыслилось как переносное – «появляться»[27]. С середины XIX века, считал ученый, слово «возникать / возникнуть» употреблялось только во втором значении. Если мы обратимся к «Словарю языка Пушкина», то увидим, что составители словаря отметили, что это слово в произведениях Пушкина употребляется в обоих указанных значениях. Приведем здесь эти дефиниции: «Возникнуть. 1. *Подняться*. Исчадье мятежей подъемлет злобный крик: Презренный, мрачный и кровавый, Над трупом Вольности безглавой Палач уродливый возник. 2. *Появиться, зародиться.* Я думал о тебе, предел благословенный, Воображал сии сады. Воображаю день счастливый, Когда средь вас возник лицей»[28]. Глагол «возникнуть» в значении «подняться» появляется и в «Сумерках», а именно в стихотворении «Осень», которое И.Л. Альми сопоставляет с исповедями богоборческих героев Ф.М. Достоевского, в частности с исповедью Ивана Карамазова[29]: *Но если бы негодованья крик, / Но если б вопль тоски великой / Из глубины сердечныя возник* (298). Мы не настаиваем на том, что в стихотворении «Последний поэт» слово «возникнуть» употреблено именно в значении «подняться», «воспрянуть», а не в значении «появиться». Мы лишь предположим, что в приведенном контексте из стихотворения «Последний поэт» в слове «возникнуть» совмещаются оба значения. Если учитывать второе, непривычное нам толкование этого слова, то можно предположить, что в начальных строфах стихотворения речь идет не столько о «появлении» поэта, сколько о «станов-

---

[26] Тексты стихотворений Е.А. Боратынского цитируются по: *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы / Изд. Подготовил Л.Г. Фризман. М.: Наука, 1982. С. 720. В скобках после цитат указаны страницы по этому же изданию.

[27] *Виноградов В.В.* История слов / Российская академия наук. Отделение литературы и языка: Научный совет «Русский язык». Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН / Отв. ред. Академик РАН Н.Ю. Шведов. М., 1999. С. 106.

[28] Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. АН СССР В.В. Виноградов. 2-е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В, Виноградова. Том 1: А–Ж. М.: Азбуковник, 2000. С. 328.

[29] *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. С. 189–190.

лении» человека поэтом. Тогда природу Последнего Поэта можно считать подчеркнуто двойственной. С одной стороны, его бытие материально, он, прежде всего, человек, обладающий телесными возможностями: он *идет* (274) и *персты / Он на струнах своих остановил* (275). С другой стороны, бытие Последнего Поэта одухотворено «мечтой», «фантазией». Представление о «двойном бытии» Последнего Поэта несколько проясняет и финал стихотворения, который по-разному понимается учеными. В.Э. Вацуро считал, что Последний Поэт следует примеру поэтессы Сапфо: «Последний поэт бросается в море со скалы Левкада, освященной именем Сафо, – и этот акт самоуничтожения есть для него одновременно и возвращение в породившую его природную стихию, ибо море оказалось неподвластным усилиям человека»[30]. С точки зрения В.Э. Вацуро, Последний Поэт совершает самоубийство.

Не вполне однозначна формулировка И.Л. Альми, которая, анализируя стихотворение, писала о его финале: «Его [поэта] осмеивают, и отвергнутый, в волнах погребает он “свои мечты, свой бесполезный дар”»[31]. С.В. Рудакова видит в словах И.Л. Альми ту же трагедию, которую находит в последних строфах стихотворения Вацуро[32].

Сама С.В. Рудакова считает, что «трагическое стихотворение завершается не смертью Поэта (иначе просто не было бы продолжения разговора), а принятием им мучительного решения жить, попыткой на проклятые ответы жизни в эмпирическом пространстве бытия»[33].

Нам думается, что именование в финале стихотворения лирического героя не «поэтом», а «человеком» (*Но в смущение приводит / Человека вал морской,* 276), а также двойная смысловая нагрузка глагола «возникнуть», описывающего появление / становление поэта дают основание считать, что Последний Поэт, действительно, погибает, но не в морских волнах. Для такого шага он слишком слаб, как и для принятия какого-либо «мучительного решения».

---

[30] *Вацуро В.Э.* Е.А. Баратынский // История русской литературы: В 4 Т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Редкол.: Н.И. Пруцков (гл. ред.), А.С. Бушмин, Е.Н. Купреянова, Д.С. Лихачев, Г.П. Макогоненко, К.Д. Муратова. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. Т. 2: От сентиментализма к романтизму / Ред. тома Е.Н. Купреянова. Л., 1981. С. 391.

[31] *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. С. 182.

[32] *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. С. 50.

[33] Там же.

С нашей точки зрения, Последний Поэт гибнет духовно[34], продолжая существовать в материальном мире. Так «двуединство» бытия Последнего Поэта оказывается разрушенным: его тело продолжает жить, а душа его, вместе с поэтическим даром, гибнет в морских волнах. В этом смысле существование Последнего Поэта становится отражением в миниатюре существования цивилизации, которая тоже, существуя материально, оказывается мертвой духовно:

И по-прежнему блистает
Хладной роскошию свет,
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет. (276)

Подобное разрушение единства материального и духовного бытийных планов внутри отдельной личности раскрывается в другом тексте книги «Сумерки», в стихотворении «На что вы дни! юдольный мир явленья…». Бытие лирического героя этого стихотворения также «трагически расщепляется». Его душа мертва: *Свой подвиг ты свершила прежде тела, / Безумная душа!* (288). Внутреннее духовное бытие оказывается не просто «расщепленным» с телесным, оно оказывается несовместимым с ним, духовное предстает катастрофически чуждым телесному. Одна из наиболее интересных, на наш взгляд, интерпретаций этого стихотворения, была предложена И.М. Семенко в ее статье о Боратынском: «Раздвоение души и тела – один из коренных “конфликтов” романтической литературы, конфликтов, вытекающих из нарушения идеальной нормы единства. Главная же тема элегии “На что вы, дни!..” – не расчленение *единого*, а несовместимость разного. В этой элегии отсутствует предпосылка исходного, но нарушенного единства»[35].

Так, представление о субъективном бытии личности в «Сумерках» связано с представлением о двуединстве, а точнее о катастрофической разобщенности двух начал бытия: духовного и материального.

Анализ художественного пространства показывает, что пространство в «Сумерках» оказывается неоднородным, дробным. И все же основную пространственную оппозицию выделить можно, она связана с общеромантическим представлением о двоемирии, с противопоставлением «земли» «небу».

---

[34] Возможно, в процитированных нами словах И.Л. Альми речь идет именно об этом.

[35] *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. С. 261.

Представление о небесном пространстве в книге является сложным, далеким от однозначности. С одной стороны, небо ассоциируется с Провиденьем. Таково представление о небесном пространстве в первом тексте книги, в послании «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», которое С.В. Рудакова назвала «эмоционально-духовным камертоном, настраивающим нас на восприятие своеобразия содержательного, образного, идейного, тематического»[36]. Лирический герой, обеспокоенный судьбами далеких от него друзей, вопрошает: *Что вам дарует Провиденье? / Чем испытует небо вас?* (272). В самой формулировке этих вопросов звучит сомнение в том, что воля свыше может быть только благодатной: Провиденье может как «даровать» людям милость, так и испытывать их. С другой стороны, в финальной строфе стихотворения выражено упование на то, что убедить Провиденье в милости к ближним все же возможно: *Вам высшей благости молю* (272).

Полная уверенность в расположении небесных сил к земным обитателям звучит в начале стихотворения «Последний поэт». В одной из хореических[37] частей слышен голос Последнего Поэта, убеждающий чуждых поэзии современников:

Верьте сладким убежденьям
Вас ласкающих очес
И отрадным убежденьям
Сострадательных небес! (275)

Последний Поэт, до трагического осознания собственной ненужности и своего жалкого положения, не сомневаясь, верит в милость высших сил. Понимание разлада с обществом влечет за собой и утрату гармонии с миром, уверенность Последнего Поэта в «сострадательности» небес угасает. Теперь небо в его представлении – лишь «небосклон», на котором расположено «вечное светило».

Совсем иным, изменчивым и многомерным, предстает небесное пространство в стихотворении «Недоносок». Лирический герой стихотворе-

---

[36] *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. С. 27.

[37] Анализ ритмической структуры стихотворения представлен в работе А.И. Журавлевой: *Журавлева А.И.* «Последний поэт» // Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М.: Изд-во Московского университета, 2013. С. 98–109.

ния, ничтожный дух недоносок, обитающий *Меж землей и небесами* (281), не обретает «своего» пространства ни на земле, ни на небе. Изменчивость небесного пространства состоит в том, что сначала, во второй строфе стихотворения, оно описывается как гармоничное. Лирический герой играет *с животворными лучами* и пьет *счастливо воздух тонкой* (281). Недаром Е.Н. Лебедев, анализируя это стихотворение, отмечал: «Монолог этого "крылатого вздоха" поначалу так светел, так безмятежен»[38]. Однако уже в следующей, третьей, строфе недоносок становится свидетелем страшной бури, символизирующей утрату гармонии в мире: *Дуновенье роковое / Вьет, крутит меня, как пух / Мчит под небо громовое* (281).

В связи с этим отметим, что положение недоноска, хоть и промежуточно, но все-таки вполне определено, место его обитания названо «беспредельными небесными полями»:

Изнывающий тоской,
Я мечусь в полях небесных,
Надо мной и подо мной
Беспредельных – скорби тесных. (282)

Многомерность небесного пространства в этом стихотворении проявляется в том, что небо – это не только «бездна», исполненная скорбей, но и рай. Ведь недоносок, от лица которого написано стихотворение[39], заявляет: *И, едва до облаков / Возлетев, паду слабея. / Как мне быть? Я мал и плох; / Знаю: рай за их волнами* (281). Так, помимо зримого небесного пространства, в стихотворении возникает представление о «втором» небе – незримом, недоступном. Этот образ связан с представлением об идеальном пространстве, о рае. Трагичность положения недоноска не только в его неприкаянности, но и в том, что от того идеального пространства, к которому он устремлен, от рая, его отделяет непреодолимая граница – волна облаков. Противоречивость пространственных представлений здесь состоит в том, что с одной стороны, идеальное пространство очерчено границей, а с другой стороны, мир, в котором обречен существовать этот «живой комок боли»[40], оказывается безграничным, «беспредельным».

Отметим и то, что две различные небесные сферы, зримая и незримая, отличаются качественно. Зримое небо оказывается и осязаемым: не-

---

[38] *Лебедев Е.Н.* Тризна: книга о Е.А. Боратынском. С. 151.

[39] За исключением последней строфы, в которой появляется голос автора «Сумерек».

[40] *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. С. 186.

доноска *удушает прах летучий* (281), и постигаемым на слух, причем звуками «небесной бездны» являются устрашающие звуки грохота и свиста бури. Получить представление о незримых небесных сферах можно только вслушавшись: идеальное небесное пространство явлено недоноску через музыку арф, «отголоски» которой он «слабо слышит». Музыка арф ассоциируется с идеальным небесным пространством и в стихотворении «Осень», лирический герой которого со скорбью вынужден признаться сам себе в том, что *арф <...> строй / Не понят был тобой* (299). Здесь представление о пространственной «принадлежности» музыки арф, а также о том, что ее происхождение связано с небесными откровениями, возникает благодаря риторически возвышенному прилагательному «превыспренний» с устаревшим значением «очень высокий, находящийся над землей».

Представление о небе как об идеальном пространстве отразилось и в стихотворении «Бокал». Мечты, разбуженные в сознании лирического героя «другом Аи», названы именно «небесными». Хотя, надо сказать, что мысль лирического героя этого стихотворения не только устремлена «вверх», к небесным тайнам, но и направлена глубоко «вниз» – к *откровеньям преисподней* (286). Поэтому существование лирического героя этого стихотворения промежуточно, и в этом подобно недоноску.

В «Сумерках» представление о небесном пространстве многогранно. Оно связано с представлением о Провидении (послание «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» и «Последний поэт»), изменчивым и многомерным оно представлено в стихотворении «Недоносок», где, с одной стороны, оно оказывается зримым местом обитания «ничтожного духа», а с другой стороны, – незримым идеальным пространством, раем.

Идеальному небесному пространству противопоставлен земной мир, непостоянный и, в целом, осмысленный как несовершенный.

В стихотворении «Последний поэт» трагическое осознание ненужности поэзии «свету» в корне меняет отношение лирического героя к действительности. Изменяется его отношение не только к небесному, но и к земному бытию. В начале стихотворения, земля воспринимается им как одухотворенное пространство: неслучайно Боратынский здесь использует олицетворение: *Лучше, смертный, в дни незнанья / Радость чувствует земля* (275). Однако после того как к Последнему Поэту приходит осознание безответности его поэтических усилий, мир перестает быть гармоничным: *Но свет уж праздного вертепа не являет / И на земле уединенья нет!* (275). Земля становится «чужим» для лирического героя стихотворения «Последний поэт» пространством.

Недоносок не принадлежит земному миру, однако появляется он именно на земле. В последней строфе стихотворения читаем: *На земле / Оживил я недоносок* (282). Отсюда и двойственность его природы: он происходит *из племени духов* (281), и вместе с тем, имеет телесные свойства[41]. Тем не менее, он предстает своеобразным «соглядатаем» совершающихся на земле событий[42]. И в этом смысле он подобен лирическому герою послания «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», который *степи мира облетает / С тоскою жаркой и живой* (272). Отличие состоит в том, что «полет» лирического героя послания имеет конкретную цель, его мысль устремлена к дорогим его сердцу друзьям: *Ищу я вас, гляжу: что с вами?* (272), тогда как метания недоноска хаотичны и бесцельны: *Обращусь ли к небесам / Оглянуся ли на землю* (282). Тем не менее, и у недоноска складывается своеобразное представление о земном мире, разворачивающимся перед ним устрашающе дисгармоничными картинами бытия:

Смутно слышу я порой
Клик враждующих народов,
Поселян беспечных вой
Под грозой их переходов,
Гром войны и крик страстей,
Плач недужного младенца... (282)

Недоносок видит землю пораженной войнами и болезнями, а также тем, что природа «земного поселенца», человека, испорчена страстями.

С земным миром в книге связано представление о преходящем и суетном. В стихотворении «Толпе тревожный день приветен, но страшна…» показана абсолютная полярность двух миров, мира поэта и мира

---

[41] На парадоксальность природы недоноска обращает внимание С.В. Рудакова: *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. С. 77.

[42] С точки зрения современной исследовательницы Н.Н. Мазур, одним из возможных подтекстов стихотворения «Недоносок» является стихотворение «Бесы» А.С. Пушкина, в контексте нашего анализа интересно ее рассуждение о зеркальности и смене точек зрения: «Пушкинский герой видит бесов = духов, но не понимает их истинной сущности (“Кто они? Куда их гонят? / Что так жалобно поют?”). Баратынский меняет точку зрения и открывает настоящий облик духа, который оказывается двойником поэта». См.: *Мазур Н.Н.* «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию В.В. Иванова / Редкол.: А.А. Вигасин, Р. Вроон, М.Л. Гаспаров, А.А. Зализняк и др. М.: ОГИ, 1999. С. 148.

толпы, духовного бытия и материального[43]. Лирический герой стихотворения – поэт, *Веселый семьянин, привычный гость на пире / Неосязаемых страстей* (291), предпринимает неудачную попытку примириться с теми заботами, которые диктует человеку его земное бытие: *Мужайся, не слабей душою / Перед заботою земною* (291).

В другом тексте, в стихотворении «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..», которое Е.Н. Купреянова прочитывала в контексте «широко пропагандируемых идей русских шеллингианцев[44], показана несостоятельность попытки примирения поэта с земной действительностью, ведь перед мыслью, устремленной к постижению духовных законов сверхбытия, или иначе, небесных тайн: *бледнеет жизнь земная* (293).

В книге отразилась и идея трагической невозможности полной изоляции от земного. Как показано в стихотворении «Осень», в этой «“вечной” элегической жалобе на увядание, одиночество, опустошенность, крушение надежд»[45], во время подведения итогов поэтических трудов перед художником неизбежно *во благостыне всей является земная доля* (297). Эта «доля», выпавшая поэту, отнюдь не легка. И потом, сама сущность личности поэта оказывается связанной с земным, преходящим: ведь и ему когда-то были свойственны *земные радости души* (298*)*. Чужеродность поэтическому, духовному земного бытия проявляется и на морфологическому уровне используемых Боратынским слов. Например, противопоставленный поэту крестьянин назван однокоренным слову «земля» словом «земледел». Жизнь крестьянина подчеркнуто органична с жизнью природы, его «земная доля», отрадна и светла:

Отрадное тепло в его избе,
Хлеб-соль и пенистая брага;
С семьей своей вкусит он без забот
Своих трудов благословенный плод! (296)

---

[43] О том, что два мира, мир поэта и мир толпы, не находят точек пересечения писал в статье об этом стихотворении М.М. Гиршман: *Гиршман М.М.* Красота поисков истины // М.М. Гиршман. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 214.

[44] См. ее примечание к стихотворению «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова…» в: *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1936. Т. 1. 1936. С. 274.

[45] *Гинзбург Л.Я.* Поэзия мысли. С. 80.

Напротив, столкновение поэта с «земным» оборачивается трагедией для него: он вынужден служить «тризну» по своими «земным» чаяниям. Для «земли», с точки зрения лирического героя стихотворения «Осень», поэт является «чужим»: падающая звезда, символизирующая гибель поэта, оставляет землю равнодушной: *Не поражает ухо мира / Падения ее далекий вой* (300).

Идея совершенного пространства в «Сумерках» связана не только с небесным, в мире юдольном тоже есть такое пространство, а точнее, оно было в далеком прошлом, когда прагматические устремления еще не охватили человечество. Тогда человек жил в гармонии с природой, с ее законами. Отношения человека с миром природы – одна из наиболее важных проблем, поставленных в книге. В прошлом природа жила одной жизнью с человеком (*Нечуждая жизнь в ней дышала*, 279), тогда как ныне она стала лишь объектом для научных изысканий. Эта мысль нашла отражение в стихотворении «Приметы». Для ученого природа – только «естество», это слово подчеркивает узость научного познания природного мира: *Пока человека естества не пытал весами, горнилом и мерой* (279). Ироничное отношение к серьезности науки звучит в стихотворении «Благословен святое возвестивший!..»: *Плод яблони со древа упадает: / Закон небес постигнул человек!* (301). Боратынский не противопоставляет научное знание поэтическому, он лишь предостерегает от односторонности познания. Недаром в стихотворении «Последний поэт» Боратынский называет музу науки Уранию «холодной» в противовес «жару» вдохновения или любви античной поэтессы Сапфо, которая находит последнее убежище на лоне природы – море и скала Левкада напоминают о ней Последнему Поэту: *Сия скала… тень Сафо!.. песни волн…* (276).

Поэт способен уловить тайный язык духовного мира природы, ему кажется, что только на лоне природы можно найти желанный приют и отдохновение, но, в отличие от поэтов античности или «естественного» человека, полная гармония с миром природы для него недостижима. Особенно явственно эта мысль раскрыта в элегии «Осень», в которой Боратынский противопоставляет гармоничному существованию «труженика земли», крестьянина, внутренний разлад, трагедию поэта[46].

Осмысление мира природы в книге Боратынского как идеального духовного пространства, а также представление о небесных сферах как о про-

---

[46] Представление о природе в «Сумерках» мы рассматриваем в другой статье: *Анохина Ю.Ю.* Указ. соч. С. 136–137.

странстве сакральном, к которому устремлена поэтическая мысль, объясняют то, почему начальные строфы стихотворения «Осень» звучат трагично. Хотя в них, казалось бы, слышна «спокойная и ровная интонация»[47]. Отметим, что картины природы, разворачивающиеся в начале стихотворения, представляют собой аллегорический пейзаж. И в этой связи стих *Безмолвен лес, беззвучны небеса!* (395) оказывается исполненным поэтической боли от того, что «сердце природы закрылось», а «небесные мечты» больше не сможет разбудить даже «друг Аи». Природа и небо для поэта теперь лишены духовного начала, теперь они являются лишь зрительно и акустически постигаемыми реалиями материального мира.

Однако говорить о природе как об «идеальном пространстве» не совсем корректно, потому что даже в стихотворении «Приметы», в котором сосредоточены натурфилософские идеи поэта, нет конкретных указаний на пространство. Образы «леса» и «пути» в четвертной строфе стихотворения (*На путь ему выбежав из лесу волк*, 279.) оказываются весьма условными: это не конкретный лес, а скорее идея леса. Как ни парадоксально, но сам мир природы понимается в стихотворении как чуждый земному пространству мир: *И сердце природы закрылось ему / И нет на земле прорицаний* (279). Земное пространство ассоциируется с существующим в нем человечеством. Аналогично и в стихотворении «Последний поэт», лирический герой которого понимает, что «на земле уединенья нет», то есть не может обрести одиночество именно в пространстве цивилизации, а значит, образ «земли» связывается скорее с жизнью общества, а не с миром природы.

Анализ таких значимых для книги «топосов», как небо, земля и природа показывает, что небесное пространство, пусть и неоднородно, но в целом понимается как идеальное, сакральное, земля ассоциируется с преходящим и суетными, а природа предстает тем идеальными миром, связь с которым человечество давно утратило. Это позволяет утверждать, что в книге стихов Е.А. Боратынского отразилось непримиримое противоречие между духовным и материальным. Человек в книге предстает как «двуединая» сущность: в нем есть и материальное начало, есть и духовное, но в стихотворениях книги показана трагическая непримиримость, катастрофический внутренний разлад между духовным и материальным началами. Этот разлад формирует и представления о пространстве. Небесное пространство, хотя и разрозненное, в целом осмыслено как иде-

---

[47] *Лебедев Е.Н.* Тризна: книга о Е.А. Боратынском. С. 175.

альное, оно ассоциируется с Провиденьем и раем, однако оно недоступно и безмолвно, как и природа, духовная связь с которой была утрачена человечеством. Земной мир и все его реалии понимаются как несовершенные и устрашающие, однако уход от земного оказывается невозможным. Надо сказать, что внутренний разлад человека и его разлад с действительностью в книге Боратынского предстают как взаимообусловленные конфликты.

Возникшая на закате эпохи романтизма книга стихов Е.А. Боратынского «Сумерки» отразила те глубинные философские противоречия (между телом и душой, между обществом и личностью, между идеальным и несовершенным), которые были характерны для философии романтизма в целом.

Литература

1. *Айхенвальд Ю.И.* Баратынский // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1907. С. 90–105.
2. *Альми И. Л.* Сборник Е.А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стиль. Поэтика. Владимир, 1973. Вып. 8. С. 23–81.
3. *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: «Семантика-С» – «Скифия», 2002. – 528 с.
4. *Андреевский С.А.* Поэзия Баратынского // Андреевский С.А. Литературные чтения. СПб., 1891. С. 1–36.
5. *Анохина Ю.Ю.* Категории бытия и небытия в книге стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // Научный диалог, 2017, № 10. С. 129–148.
6. *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1936. Т. 1. 1936. – 366 с.
7. *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. / Изд. Подготовил Л.Г. Фризман. М.,: Наука, 1982. – 720 с.
8. *Боратынский Е.А.* Разума великолепный пир: О литературе и искусстве / Вступ. статья, составл. и примеч. Е.Н. Лебедева. М.: Современник, 1981. – 224 с.
9. *Брюсов В.Я.* Мировоззрения Баратынского // Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7-ми т. / Под общ. Ред. П.Г. Антокольского и др.Т. 6: Статьи и рецензии. 1893–1924. «Далекие и близкие». Ст. и составл. Д.Е. Максимова и Р.Е. Помирчего. М.: Художественная литература, 1975.С. 34–35.
10. *Вацуро В.Э.* Е.А. Баратынский // История русской литературы: В 4 Т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Редкол.: Н.И. Пруцков (гл. ред.), А.С. Бушмин, Е.Н. Купреянова, Д.С. Лихачев, Г.П. Макогоненко, К.Д. Муратова. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. Т. 2: От сентиментализма к романтизму / Ред тома Е.Н. Купреянова. Л., 1981. С. 380–393.

11. *Верховский Ю.Н.* О символизме Боратынского // Труды и дни. 1912. № 3. С. 1–9.
12. *Виноградов В.В.* История слов / Российская академия наук. Отделение литературы и языка: Научный совет «Русский язык». Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН / Отв. ред. Академик РАН Н.Ю. Шведов. М.: 1999. – 1138 с.
13. *Власенко А. И.* Поэтический сборник «Сумерки» как художественное единство // Вестник московского университета. Серия 9. Филология. 1992. № 6. С. 20–27.
14. *Гинзбург Л.Я.* Поэзия мысли // Гинзбург Л.Я. О Лирике. М.: Интрада, 1997. С. 50–120.
15. *Гиршман М.М.* Красота поисков истины // М.М. Гиршман. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 209–223.
16. *Дарвин М.Н.* «Художественный мир «Сумерек» Е.А. Баратынского // Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С. 97–119.
17. *Журавлева А.И.* «Последний поэт» // Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М.: Изд-во Московского университета, 2013. С. 98–109.
18. *Козубовская Г.П.* Поэзия Е.А. Баратынского: «несостоявшийся диалог» // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. Барнаул, 2001. № 1. С. 48–58.
19. *Козубовская Г.П.* Поэтическая философия Е.А. Боратынского: «границы бытия» // Культура и текст. 2015. № 3. С. 261–303.
20. *Купреянова Е.Н.* Баратынский тридцатых годов // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. 1936. С. 78–116.
21. *Лебедев Е.Н.* Тризна: книга о Е.А. Боратынском. СПб., М.: Летний сад, 2000. – 288 с.
22. *Мазепа Н.Р*. Баратынский: эстетические и литературные взгляды. Киев: Изд-во Академии наук Украинской ССР, 1961. – 91 с.
23. *Мазур Н.Н.* «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию В.В. Иванова / Редкол.: А.А. Вигасин, Р. Ворон, М.Л. Гаспаров, А.А. Зализняк и др. М.: ОГИ, 1999. С. 146–186.
24. *Патроева Н.В*. Концепт «бытие» в поэтической картине мира Е.А. Боратынского: к реконструкции языковой личности «поэта мысли» // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2014. № 19. С. 161–171.
25. *Песков А.М.* Е.А. Взгляд на жизнь и сочинения Боратынского // Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского. 1800–1844 / сост. Песков А.М. М.: Новое литературное обозрение. 1998. С. 9–48.

26. *Пушкин А.С.* <Баратынский> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 11. 1949. С. 185–187.
27. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. АН СССР В.В. Виноградов. – 2-е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В, Виноградова. Том 1: А–Ж. М.: Азбуковник, 2000. – 982 с.
28. *Рудакова С.В.* Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е.А. Боратынского // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 22. С. 299–310.
29. *Рудакова С.В.* Книга стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского как лирическое единство: монография. Saarbrücken: LAP Lambert, 2011. – 250 с.
30. *Рудакова С.В.* Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского: монография. Магнитогорск: МаГУ, 2013. – 163 с.
31. *Семенко И.М.* Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература, 1970. – 278 с.
32. *Фигут Р.* Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Е.А. Боратынского // Логос. 2001. № 3. С. 19–39.
33. *Фризман Л.Г.* Творческий путь Баратынского. М.: Наука, 1966. – 146 с.
34. *Фризман Л.Г.* Поэт и его книги // *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы / Изд. Подготовил Л.Г. Фризман. М.,: Наука, 1982. С. 497–558.
35. *Хетсо Г.* Евгений Боратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsö: Universitetsforlaget, 1973. – 710 с.
36. *Хитрова Д.С.* Литературная позиция Е.А. Боратынского 1820 – первой половины 1830-х годов. Дисс. … канд. филол. наук. М.: 2005. – 179 с.
37. *Хитрова Д.С.* Литературная позиция Е.А. Боратынского и эстетические споры конца 1820-х годов // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 149–180.
38. *Хузеева Л.Р.* Мифологизация личности Е.А. Боратынского в русском литературоведении XX века // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Филология. Журналистика. 2013. Вып. 3. С. 54–60.
39. *Хузеева Л.Р.* Вопрос о жанре «Сумерек» Е.А. Боратынского в русском и зарубежном литературоведении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 8. Ч. 2. С. 192–195.

ПОЭТ МЫСЛИ В СТИХОТВОРЕНИИ «ВСЕ МЫСЛЬ, ДА МЫСЛЬ!..»: ИСТИНА В ПОЭЗИИ БОРАТЫНСКОГО[1]

Дора Бартон

США, Университет штата Аризоны

Публикация и перевод Ю.Ю. Анохиной

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

***Аннотация*:** Дора Бартон (1921–2007) преподавала русский язык и русскую литературу в Университете штата Аризоны. Ее интерес к русской литературе не случаен, ведь она родилась в Ленинграде. В военные годы была эвакуирована, через несколько лет после войны оказалась вместе с мужем в Италии, а затем переехала в США. Филологическое образование и PhD она получила в Вашингтонском университете, с 1976 по 2003 была профессором Университета штата Аризоны. Среди ее работ – статьи о творчестве А.С. Пушкина, Е.А. Боратынского и А.П. Чехова. В статье «Поэт мысли в стихотворении “Все мысль, да мысль!..”: истина в поэзии Е.А. Боратынского» автор показывает, что проблема истины является одной из наиболее важных для поэзии Боратынского. Утверждается, что если в ранних стихотворениях истина еще «пугает» поэта, то в поздней лирике поэтическая мысль всецело устремлена к разгадке правды бытия. Одно из принципиальных положений автора статьи состоит в том, что ключевые образы и понятия, отражающие философские искания Боратынского, появившись в ранних стихотворениях, сохраняют свое содержание и в последующих текстах. Автор рассматривает, как в стихотворении «Все мысль, да мысль!..» воплотились образ «без покрова» и понятие «чувство». Анализ образа «без покрова» посредством

---

[1] Подготовка публикации и перевод выполнены в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432). Статья Д. Бартон была впервые опубликована на английском языке в журнале Rocky Mountain Review of Language and Literature (Burton D. The Poet of Thought in «Vse mysl’ da mysl’»: Truth in Boratynskij’s Petry // Vol. 35. № 1. 1981. Pp. 31–42). Переводчик выражает благодарность Ирен Бассин, дочери покойной Д. Бартон, за разрешение опубликовать перевод статьи, а также Дональду Ливингстону и Кире Орловски за помощь в установлении контакта с дочерью автора.

The present article was translated in the A.M.Gorky Institute of World Literature of the RAS at the expenses of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

привлечения контекста стихотворения «Последняя смерть» приводит автора к выводу о том, что в стихотворении «Все мысль, да мысль!..» отразилось личное обостренное восприятие поэтом действительности, его собственное глубоко философское отношение к жизни, современности и искусству, а не полемика с идеалистической философией Шеллинга. С другой стороны, автор анализирует такие противопоставленные друг другу понятия, как «чувство» и «чувственность». В результате анализа заключается, что в стихотворении «Все мысль, да мысль!..» поэт выражает свое виденье роли поэзии: мысль поэта должна быть направлена на поиск сущности явлений земной реальности, на объяснение законов бытия. Именно это отличает его от представителей других искусств[2].

Ключевые слова: Евгений Боратынский, истина, поэзия мысли, романтизм.

POET OF THOUGHT IN «ALL THOUGHT AND THOUGHT!..» VERSE: TRUTH IN BORATYNSKY'S POETRY

Dora Barton
Translated by Yu.Yu. Anokhina
Lomonosov Moscow State University
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

***Summary*:** Dora Barton (1921–2007) taught Russian language and literature course in University of Arizona. Her interest in Russia is not accidental as she was born in USSR, in Leningrad. During the WWII she was evacuated and after a few years she together with her husband found herself in Italy and then in the USA. She got her education and then PhD in philology in Washington University and was the professor of University of Arizona from 1976 to 2003. Among her works are articles on Pushkin, Boratynsky and Tchekhov. In the present article she aims to show that the problem of truth is one of the most important for the poetry of Boratynsky. If in early poems the truth "intimidates" the poet, in his later texts the poetical thought is directed entirely at the solution of the riddle of existence. The author claims, in the first place, that the key images and ideas that reflect the philosophical views of Boratynsky, having appeared once in early poems, keep their meaning in later texts. She follows throughout the poem "All thought and thought!.." the realization of the image "without cover" and the notion of "sense". On one hand, the analysis of the image "without cover" done in the context of the "Last death" verse leads the author to conclusion that in the "All thought and thought!.." verse a personal acute perception of the reality and his own thouroughly philosophical relationship with contemporary life and art are being reflected, and not the polemics with Schelling's philosophy of idealism. On the other hand the author analyzes such opposing notions as "sense" and "sensibility" and comes to conclusion that

---

[2] Аннотация составлена переводчиком, сведения о жизни Доры Бартон почерпнуты из *Croft L.B., Boosman B., Lutz K., Nielsen J.S., Raymer A.M.* Russian in Arizona: A History of itsTeaching. Institute for Issues in The History of Science. Tempe, AZ, USA and Perm, Russian Federation. 2007. Pp. 82–84.

in the “All thought and thought!..” verse the poet reflects his vision of the role of poetry: the thought of a poet must be directed towards the search of the essence of the appearances of the earthly reality and towards the explanation of the laws of the existence. That is the main distinction between Boratynsky and other artists.

Key words: Eugene Boratynsky, truth, poetry of thought, romantism.

В раннем, хорошо известном стихотворении Боратынского «Богдановичу» (1824) поэт, находящийся в зените славы, заявляет о своей готовности пожертвовать красотой стиха во имя истины: «В замену красоты даю стихам моим / Я силу истины»[3]. Несколько лет спустя, в 1827 году, поэт, менее прославленный, но более зрелый и сформировавшийся, изменяет свои прежние установки. Теперь он не только подчеркивает то, что возможна совершенная гармония правды и красоты, но и мыслит более глубоко, показывая, что сущность красоты – в самой правде: «Я правды красоту даю стихам моим». В другом раннем стихотворении, «Истина» (1823), печальный певец, находящийся в поисках счастья, не отвергает саму истину; он отказывается лишь от ее предложения посвятить его в свои тайны, потому что ее суровый «кодекс жизни» теперь, когда он еще юн, пугает его. Он просит ее вернуться, но отсрочить свое появление.

Истина является ему четырнадцать лет спустя в стихотворении «Осень» (1837). «Осень» – самое величественное стихотворение Боратынского, при этом личное и трогательное. Оно показывает причастность поэта к глубинной правде человеческого существования. Правда бытия самого поэта в стихотворении «Осень» очевидна: усилия всей его жизни оказываются тщетными, однако ради признания и понимания общества он не может пожертвовать ни целостностью, ни честностью поэтического высказывания. Поэт в стихотворении «Осень» предвидит свой творческий финал. Он заявляет, что судьба всякого поэта, который отказывается следовать «общей тропой» и, следовательно, не становится «носителем общих дум», оказывается такой же трагичной, как и его собственная. В стихотворении «Осень» поэт уже всецело сконцентрирован на истине.

Отметим, что образность, ключевая для многих стихотворений Боратынского, в которых раскрывается интеллектуальная напряженность

---

[3] Это стихотворение публикуется в его поздних редакциях, 1827 года или 1835 года. Версию 1824 года см. в примечаниях к: *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. М.Л. Гофмана. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1914–1915.Т. 1. 1914. – 247 с.

и глубина поэтического восприятия, сопровождается фразой «без покрова». Так, в одном из великолепных философских произведений Боратынского, в стихотворении «Последняя смерть», лирический герой, охваченный воображением, прозревает мир, не видимый другим, – «последнюю судьбу всего живого». Образность этого стихотворения предвосхищает систему образов философского стихотворения более позднего периода, «Все мысль, да мысль!..» (1840). Важно, что пафос позднего стихотворения поразительно отличается от пафоса стихотворения «Последняя смерть».

В раннем стихотворении поэт остается в некотором роде философски обособленным от своих собственных апокалипсических интеллектуальных заключений, сконцентрированных на смерти цивилизации. Взвешенный тон стихотворения и величественные образы выявляют некоторую личную отстраненность поэта. Здесь он просто прослеживает те деяния человечества, которые ведут мир к гибели. Надо сказать, что это, прежде всего, относится к внешней отделке произведения: поэт здесь предстает эпическим повествователем, создателем образов, судьей, а не участником. И напротив, тон поздних философских стихотворений Боратынского показывает, что образности сообщен эмоциональный опыт самого поэта. Стихотворение «Все мысль, да мысль!..», в отличие от «Последней смерти», отражает обостренное восприятие действительности и собственной боли поэта. Понимание этого стихотворения связано с представлением поэта о его предназначении, судьбе как художника и о роли его искусства.

Исследователи по-разному подходят к интерпретации стихотворения «Все мысль, да мысль!..». Некоторые рассматривают его как пессимистическую жалобу Боратынского на «тиранию мысли “бедного художника слова”, что отличает его от других художников: живописцев, скульпторов и музыкантов»[4]. Другие, рассуждая о «силе мысли», видят здесь «мертвящее недоумение», возникшее в результате работы мысли. Это «недоумение» оставляет поэта «беспомощным и ошеломленным перед “нагим мечом”, который отнимает непосредственность и радость существования». Такая интерпретация приводит к тому, что поэт оказывается «желающим избавиться от работы его собственного сознания»[5].

---

[4] *Struve G.* Evgeny Baratynsky (1800–44) // The Slavonic and East European Review. 1945. vol. 23. № 62. P.113.

[5] *Dees J.B.* Evgeny Baratynsky. New York: Twayne Publishers, Inc., 1972. P. 115.

Закономерно, что некоторые видят в этом «зависть» к представителям других видов искусств, менее требовательных или, возможно, более милостивых. С этой точки зрения, в стихотворении прочитывается зависть поэта-мыслителя к тем художникам, чей дар не обременен таким качеством, как рефлексия[6].

Многие прежние исследователи рассматривали это стихотворение в ключе увлечения Боратынского Шеллингом, или, если более конкретно, как интерпретацию поэтом шеллингианского тезиса о превосходстве визуальных искусств и музыки над искусством слова. В частности, присущего шеллингианской системе представления о диалектическом противопоставлении «телесного» «образному», что, по сути, является противопоставлением древнего восприятия реальности новому[7].

Подобным образом, редактор последнего и наиболее авторитетного полного собрания стихотворений Боратынского, Е.Н. Купреянова (1957) видит в этом стихотворении поэтическое выражение ущербности, неполноценности искусства слова, логического и рационального по своей природе, в сравнении искусством музыки, скульптуры и живописи, по природе «чувственными». Купреянова предлагает считать, что с термином «чувственное» соотносятся понятия «иррационально-

---

[6] *Филиппович П.* Жизнь и творчество Е.А. Баратынского. Киев, 1917. С. 207.

[7] См.: *Мазепа Н.Р.* Е.А. Баратынский: Эстетические и литературно-критические взгляды. Киев: АН СССР, 1960. С. 62. Вступительные положения автора значительно расходятся с ее интерпретацией.

Согласно романтическому идеализму, поэзия древних, которые жили в тесной связи с природой и чья жизнь и разум находились в совершенной гармонии, была искусством скорее телесным – она напрямую относилась к физическим ощущениям. Новейшая литература, литература людей, отделенных от природы цивилизацией, является образной. Новейшая литература относится не к физическим ощущениям, а к воображению и разуму; современная поэзия произрастает из образов в сознании или идей. Так, если древнее искусство было объективным и реалистичным, то современное искусство субъективно и идеалистично. Поэзия древних с ее установкой на события, разворачивающиеся в настоящем времени, с ее выражением осознанности гармонии всех ее составляющих, была поэзией наслаждения. Современная поэзия мятежна, она находит в постоянном поиске: по словам Августа Шлегеля, она колеблется между воспоминанием и надеждой. Отсюда и дальнейший спор о двух этих концепциях. О русском эквиваленте термина «вещественность» и его понимании (и непонимании) русскими см. эссе *Leighton Lauren G.* Romantic Idealist Notion in Russian Romantic Criticism // Canadian-American Slavic Studies. 1973. vol. VII. № 3. Pp. 285–295, esp. P. 287 end P. 292.

го» и «интуитивного». В этом смысле «чувственному» противопоставлено «логическое»[8].

Тем не менее, другие исследователи видят в стихотворении трагедию поэта, непрерывная рефлексия которого заставляет его видеть «правду без покрова». Отсюда и вывод о том, что искусство поэзии здесь понимается как превосходящее другие виды искусства[9].

Наше прочтение стихотворения фундаментально отличается от предложенного Купреяновой, хотя, как и она, я нахожу термин «чувственный» ключевым к пониманию текста. Позиция Купреяновой представлена здесь для ее обсуждения. Исследовательница утверждает, что многие темы поздней философской лирики Боратынского возникли в соответствии с теми принципами, которые в конце 1830-х – начале 1840-х годов были сформулированы русскими последователями Шеллинга (И.В. Киреевским, С.П. Шевыревым, В.Ф. Одоевским) в их идеологическом противостоянии русским гегельянцам (В.Г. Белинский, А.И. Герцен, М.А. Бакунин). В ходе философской борьбы, считает Купреянова, наиболее остро ставился вопрос о взаимосвязи искусства и науки, интуитивного и логического способов познания и самопознания.

Шеллингианцы, для которых критериями прогресса являлись достижения в духовной культуре, а не в научной деятельности, понимали искусство как высочайшую форму иррациональной, интуитивной деятельности человеческого духа, рассматривали искусство как область, лишенную прагматических или практических целей.

Купреянова упоминает «Все мысль, да мысль!..» среди нескольких стихотворений Боратынского из его последней прижизненной книги «Сумерки» (1842) как иллюстрацию идеалистической аргументации, направленной на критику утилитарного уклада его времени. Эта аргументация, с ее точки зрения, созвучна положениям ранних славянофилов, философский, исторический и эстетический романтизм которых строился на философии музыки и эстетике позднего Шеллинга.

Кроме того, Купреянова утверждает, что в отличие от идеологии славянофилов, принципы философского романтизма в поздней поэзии Бо-

---

[8] *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е.Н. Купреяновой. Л., 1957. Библиотека поэта. Большая серия. С. 35–36. См. также С. 367 и С. 371.

[9] *Хетсо Г.* Евгений Боратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsö: Universitetsforlaget, 1973. С. 476–477. *Мазон Н.Р.* Е.А. Баратынский: Эстетические и литературно-критические взгляды. Киев: АН СССР, 1960. С. 62.

ратынского, приобретают исключительно негативные функции. Они выступают не как теоретическое подтверждение действующего порядка и не как оправдание бегства от него. Следовательно, поэзия Боратынского выражает его непримиримый разрыв с современностью. Именно этот конфликт с жизнью и признание его безнадежности, утверждает Купреянова, и придает позднему творчеству Боратынского глубокое чувство трагизма.

Идеологическое бессилие Боратынского перед тем действующим порядком, который не приемлет поэт, воплощается в неразрешимом конфликте между мыслью и чувством, между искусством и жизнью. Это заставляет поэта рассматривать мысль и научное познание как холодную мертвящую силу, разрушающую сокровенные упования человеческого сердца и ведущую мир к духовной смерти. Исследовательница заключает, что понимание поэтом собственного бессилия и становится его личной правдой «без покрова» или оправданием его славянофильских иллюзий[10].

Мы расходимся не с утверждением Купреяновой о непримиримости поэта с его временем, но с ее суждением о том, что сущность трагического пафоса мировоззрения Боратынского состоит в его идеологическом бессилии.

Ее теоретическое обоснование непримиримости конфликта поэта с его временем вызывает сомнение. Она утверждает, что этот конфликт возникает в соответствии с шеллингианскими идеалистическими представлениями, которые выражены, как она считает, в поздних стихотворениях Боратынского. Исследовательница объясняет это именно трагическим образом поэта в лирике последнего этапа творческого пути Боратынского, что, с нашей точки зрения, не вполне убедительно.

Л.Я. Гинзбург в контексте анализа лирики Боратынского, мыслит следующим образом: «для шеллингианцев противостояние поэта и общества – норма, для Баратынского – духовная катастрофа»[11]. В концепции Шеллинга поэт является персонификацией определенного мировоззрения, носителем высшего познания, откровения[12], и в этом смысле он, в первую очередь, является **абстрактным образом**. Объединяющая позднее собрание стихотворений Боратынского «Сумерки» тема исторически конкретна. В понимании Гинзбург, это тема трагического самопознания

---

[10] *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е.Н. Купреяновой. Л., 1957. Библиотека поэта. Большая серия. С. 35–36.

[11] *Гинзбург Л.Я.* О Лирике. М., Л.: Советский писатель, 1964. С. 77.

[12] Там же. С. 60.

человека, изолированного, отторгнутого от общих ценностей, принятых и распространенных в обществе[13].

Таков подлинный непосредственный опыт лирического героя поздней поэзии Боратынского. Мы оспариваем здесь не интерес Боратынского к «новой метафизике»[14], а понимание его стихотворения в связи с представлениями шеллингианской эстетики. Поскольку философия поэта не может быть для него самого хоть сколько-то убедительной, если она абстрактна и не находятся в гармонии с его собственным непосредственным опытом.

Недостаток аргументации Купреяновой, как это будет показано ниже, состоит в том, что она пренебрегает анализом собственно контекста стихотворения «Все мысль да мысль!..», а также анализом ключевых для стихотворения образов и понятий. В ее рассуждении противоречие между двумя главными для творчества Боратынского понятиями становится стертым, когда она присваивает понятию «чувственность» значение иррационального или интуитивного, противопоставляя «чувственности» логическую природу слова[15].

Поэтому в фокусе нашего анализа стихотворения «Все мысль, да мысль…» будут не те внешние факторы, которые относятся к творческому пути Боратынского, а сам контекст стихотворения. Как нам представляется, такой анализ покажет глубоко философское и нравственное отношение поэта к жизни и искусству. Предметом нашего анализа станет использование Боратынским слова в качестве образа, раскрывающего эмоциональный и интеллектуальный опыт лирического героя его произведения.

Анализ общего контекста лирики Боратынского выявляет плюралистические установки поэта. Он с различных позиций подходит к вопросам жизни и искусства, счастья и истины, особенностей своего времени и роли поэзии, а также к вопросам судьбы и смерти. Отсюда и возникновение в поэзии Боратынского порой противоположных суждений. Этим и объясняется то, почему взгляды поэта на жизнь и искусство кажутся различными.

---

[13] Там же. С. 78.

[14] *Боратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма / Подг. О.В. Муратова и К.В. Пигарев. М., 1951. С. 514.

[15] Интерпретация Купреяновой как таковая здесь не оспаривается: слово «чувственность» можно употребить для выражения чувственного в отличие от духовного или интеллектуального, оно может приобретать то значение, какое она приписывает ему. Однако ее толкование этого понятия в контексте творчества Боратынского здесь подвергается сомнению.

Например, в раннем философском стихотворении «Две доли» (1823) Боратынский, пусть и в довольно схематичных выражениях, рассматривает две альтернативы, уготованные Провиденьем человечеству: «или надежду и волненье, иль безнадежность и покой», а также исследует их жизнеспособность. Эти альтернативы получают различные оценки в его произведениях. Счастье противопоставлено познанию жизни в стихотворении «Истина» (1823); безнадежность – покою в стихотворении «Безнадежность» (1823). Надежда и тревога рассматриваются в контексте рассуждений о вопросах жизни и смерти в стихотворении «Череп» (1824). Представление о жизни как о «волненьи» лежит в основе его позднего стихотворения «Мудрецу» (1840).

Таким образом, раннее стихотворение «Две доли» содержит предпосылки для исследования тех явлений, к анализу которых поэт обращается на протяжении всего творческого пути.

Некоторые поздние произведения Боратынского, кажется, заимствуют понятийный словарь из его ранней лирики и выстраивают вокруг этих понятий новый контекст. Следовательно, полное понимание поэтических идей, лежащих в основе его наиболее сложных произведений, достижимо не только посредством анализа стилистических особенностей текста, но и с помощью привлечения предыдущих контекстов, в которых возникают те или иные ключевые слова. Примечательно это и в контексте рассуждения о понятии «чувственность», которое Купреянова также находит основополагающим для понимания стихотворения Боратынского «Все мысль, да мысль!..». Мы уделим этому вопросу особое внимание ниже.

Поэтический контекст стихотворения «Все мысль, да мысль!..» выстраивается вокруг образа «без покрова», который, как было упомянуто ранее, иллюстрирует глубину поэтического восприятия действительности. За тринадцать лет до создания этого текста образ «без покрова» появляется в стихотворении «Последняя смерть». Возникая в стихотворении «Все мысль, да мысль!..», этот образ привносит в новый контекст гнетущую атмосферу апокалипсического финала раннего стихотворения. В новом стихотворении образ «без покрова» отражает интеллектуальный и эмоциональный опыт поэта, который обладает способностью удивительно глубокого восприятия, или иначе, наделен особой «силой».

В чем именно состоит сущность этого опыта поэта не совсем ясно, отсюда и разнообразие интерпретаций, рассмотренных выше. Сложно определить, каково отношение поэта к его собственному искусству. Счи-

тает ли он, что другие искусства превосходят искусство слова? Или, напротив, поэзия, с его точки зрения, является более взыскательным, бесстрашным видом искусства? Доказательства, которые должны разрешить эти противоречия, находятся в контекстах ранних стихотворений Боратынского. Подтверждается это собственным толкованием поэта ключевого для стихотворения «Все мысль, да мысль!..» понятия «чувственный», возникающего рядом со «счастьем» в раннем послании «К Коншину» (1820), и пристальное внимание Боратынского к этому понятию на протяжении всего его творческого пути. Мы вернемся к этому ниже, в соответствующей части анализа стихотворения «Все мысль, да мысль…».

Кажется, что в самом начале стихотворения автор сочувствует поэту, «рабу мысли», ведь недаром художник слова здесь назван именно «бедным» («художник бедный слова»). Его искусство постоянно требует мысли и не дает даже временного отдохновения от нее («тебе забвенья нет»). «Забвенье» недоступно поэту, а это показывает, что здесь утверждается беспрестанность интеллектуальных поисков поэта. Слову «забвенье» предшествует выразительное и возвышенное слово «жрец». Так бедный, жалкий художник слова, который не находит отдохновения от мысли, оказывается не жертвой мысли, а ее служителем, «призванным» к своей высокой миссии. Его оружием является действующая сила созидательной мысли, которая срывает «защитный» покров с явлений и реалий действительности, вселенной (человек, свет, смерть, жизнь, правда) и разоблачает их сущности. Сама правда подвергается воздействию этой силы («правда без покрова»), и поэт, жрец мысли, «призван» для того, чтобы правду «обнажить». Мысль метафорически названа «острым лучом», что красноречиво свидетельствует о ее пронзительной просветляющей силе. Кроме того, оказывается, что эта сила безжалостна и по отношению к самому поэту; поскольку для него теперь земная жизнь теряет ценность. Сорванный покров разоблачает ее иллюзорность, она бледнеет и увядает.

Слово «бледнеет» в последней строке стихотворения («Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная») полисемантично. Земная жизнь бледнеет, то есть теряет цвета, а вместе с ними и свою непосредственность, с которой уходят и земные радости. Земная жизнь увядает для поэта, перестает быть ему интересной. Теперь она становится лишь частью космического закона. Возможно, она «бледнеет» и потому, что «напугана» или опасается разоблачительной силы поэта. В этом ключе сила мысли с ее разобла-

чающей способностью, по-видимому, оказывается «победителем». Это подтверждается и тем, что слова «луч» и «бледнеет», разделенные только цезурой, занимают в строке наиболее сильное положение, что позволяет воспринимать воздействие мысли немедленно. Помимо этого, метафора «острый луч» акцентирует внимание на красоте просветляющей силы мысли, в то же время сопоставление мысли с «нагим мечом» выявляет ее безжалостную силу. Именно эта сила «нагого меча», воплощенная в образе луча, разоблачает (или «пугает») земную жизнь. Так, красота самого восприятия дополняется и следствием этого восприятия. Предназначение поэта, действительно, оказывается героическим.

Тем не менее, проблема отношения поэта к другим искусствам остается до конца не разрешенной. Перечисляя те виды искусства, которые лишают художника опыта «безжалостной» силы поэтического виденья, автор однозначно утверждает, что такой художник – «счастливец» («счастлив, кто влеком / К ним чувственным»). Употребление слов здесь оказывается неоднозначным, поэт ставит рядом слова «счастлив» и «чувственный». А ведь понятие «счастье» в поэтическом мире Боратынского несовместимо с «чувственностью». Содержание понятия «чувственность» наиболее отчетливо обозначено в раннем послании Боратынского «К Коншину» (1820), где в одном из его известных афористических выражений понятие «чувственность» отождествлено с положением об иллюзорности счастья.

В этом послании ключевые понятия, «чувственность» и «чувство», соотносятся с двумя противопоставленными друг другу типами людей. Понятие «чувственность» ассоциируется с теми, кто наделен бездействующими, праздными душами, с теми, у кого нет способности к глубоким эмоциональным привязанностям, таким как дружба и любовь. Уделом таких «счастливцев» оказывается ограниченность эмоционального опыта.

Второе понятие, «чувство», связано с образами поэта и его друга: для того, чтобы они могли наиболее полно оценить возможность счастья, им требуется опыт страдания. И хотя для достижения большего, чем просто иллюзии счастья, человек должен перетерпеть боль, поэт все же восхваляет всезнающих богов («Хвала всевидящим Богам») и справедливых богов («Праведные Боги») за то, что наделили поэта и его друга «чувством», которое дает возможность испытывать глубокие эмоциональные потрясения. Суждение о справедливости богов также выявляет эмоциональную бедность тех, кому доступна лишь иллюзия счастья («счастливцы мнимые»): «праведные» боги неслучайно лишили их опы-

та духовных страданий и взамен даровали лишь мелкий эмоциональный опыт («чувственность»). Мыслью о том, что «счастье» несовместимо с «чувственностью» завершается послание. «Чувственности» недостает эмоциональной вовлеченности, и потому она лишает человека целостного жизненного опыта.

Общий смысл всего стихотворения сформулирован в последней строке послания, именно в ней и употреблены оба слова, «чувство» и «чувственность». С «чувством» ассоциируется подлинное «счастье», а с «чувственностью» – счастье мнимое. «Счастье», согласно автору послания «К Коншину», требует духовной выдержки, способности испытывать боль.

Мы говорили выше о том, что понятия «чувственность» и «чувство», появляющиеся в последней строке послания «К Коншину», подспудно выражают основные нравственные представления Боратынского о жизни и искусстве. Эти понятия возникают и в стихотворении «Все мысль, да мысль!..», написанном через двенадцать лет после послания.

Те ассоциации, которые вызывают эти слова в послании «К Коншину» актуальны и для позднего стихотворения Боратынского. Можно утверждать, что многогранное направление мысли Боратынского ищет новое объяснение этим понятиям в его поздних текстах. Однако анализ его произведений выявляет то, что у Боратынского поэтический контекст и спустя двенадцать лет сохраняет первоначальное содержание понятий «чувство» и «чувственность», без примеси новых смыслов.

Работа Боратынского над текстом демонстрирует его пристальное внимание к отбору слов. При подготовке ранних стихотворений для издания 1827 года (его первый сборник) он пересматривает весь поэтический контекст, редактирует его так, чтобы избежать какой-либо двусмысленности, которая могла возникнуть из-за этих двух понятий. В его доработанной версии, таким образом, сохраняется чистота изначального смыслового наполнения этих понятий. В процессе редактуры поэт убирает слово «чувство» из тех контекстов, в которых оно кажется ему действительно двусмысленным[16]. Приведем примеры неоднозначного употребления слова «чувство» из трех ранних стихотворений Боратынского. В «Послание к Богдановичу» (1820) читаем: «Она! – о нега чувств!..»; в

---

[16] Особенно тогда, когда «чувство» (чаще всего в форме множественного числа – «чувства» или «чувств» – родительный падеж множественного числа) может быть понято скорее как ощущение, чем как эмоциональное переживание.

«Звездочке» (1824): «В звезде любезной чувство есть»; в стихотворении «Оправдание» (1824): «И отдавал им только чувства я…»[17].

В стихотворении «Она» (1827), адресованном жене поэта, слово «чувства» употреблено в том же значении, что и в стихотворении «Оправдание». Однако здесь оно расположено рядом со словом «душа», и Боратынский не убирает его, поскольку значение этого слова в таком контексте не вызывает сомнений: «Кто говорит не с чувствами – с душой»[18].

Боратынский тщательно работает над сохранением особой семантической и эмоциональной силы понятий, выраженных с предельной ясностью в одной из его самых известных редакций. Эта обдуманность его подхода заставляет нас интерпретировать любой текст, в котором слово или образ воплощают такое понятие, с величайшей осторожностью и вниманием к первоначальному значению, а также к любой специфической ассоциации, приобретенной в тексте.

Можно сказать, что стихотворение «Все мысль, да мысль!..» наглядно показывает то, как поэтическая мысль, выраженная в позднем стихотворении Боратынского, оказывается преемственной по отношению к тем идеям, которые воплотились в некоторых из его ранних стихотворений. Поэт, в начале творческого пути подобрав точные и запоминающееся выражения для определения сходных по внешней форме (или фонетически[19]), но противоположных по смыслу понятий, которые выражают его отношение к жизни и искусству, пытается сохранить эти выражения «незапятнанными». Так что, когда обозначения схожих понятий возникают двенадцать лет спустя (теперь значительно измененными), они сохраняют чистоту прежнего смысла. Это объясняется и тем, что такие понятия

---

[17] В этом случае слово «чувства» нужно переводить как «senses» (или «sensuous experience»), поскольку оно предваряется словом «только» – «only»: сочетание «only feelings» оказывается неподходящим в контексте стихотворения. Тем не менее, даже здесь поэт убирает его для того чтобы избежать вероятности неправильного (и невнимательного, а точнее, беглого) прочтения как «feelings».

[18] Здесь слово «чувства» снова можно перевести как «senses», однако двусмысленности нет в этом случае, так как «чувство» противопоставлено «душе». Для того чтобы понять представление Боратынского о том, как взаимосвязаны «чувство» и «чувственность» см. вступление к его романтической поэме «Наложница» (1831) в: *Боратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма / Подг. О.В. Муратова и К.В. Пигарев. М.: Гослитиздат, 1951. С. 432.

[19] О «звуковой тавтологии» см.: *Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 82.

продолжают воплощать философские и нравственные взгляды поэта на жизнь и искусство.

Нужно также указать на то, что Боратынский, возможно сознавая, что термин «чувственность» в контексте стихотворения «Все мысль, да мысль!..» может показаться двусмысленным, немедленно проясняет его: «За грань их [искусств] не ступая…». В связи с этим дополнительным контекстом, представление о «чувственности» оказывается связанным с таким творческим опытом, который ограничен чувственными пределами искусства. Если понимать такой опыт как счастливый удел (как, кажется, видно из стихотворения), то в самом контексте возникает противоречие. Значит, текст показывает, что нельзя говорить о том, что поэт «завидует» представителям других, менее требовательных искусств. А значит, нельзя говорить и о том, что искусство слова, с точки зрения поэта, неполноценно по сравнению с визуальными искусствами и музыкой.

Доказывает это и то, что слово «влеком», относящееся к представителям «чувственных» искусств помещено в конце строки, оно рифмуется, то есть находится в сильной позиции. Примечательно и то, что в ближайшем контексте употреблены словоформы «счастлив» и «чувственным»: «счастлив, кто влеком / К ним чувственным». Отметим, что скульптор, музыкант и живописец в стихотворении Боратынского наделяются именно этим качеством, «быть влекомым», а не способностью «быть в поиске чего-то». Ведь полная форма этого слова – именно *пассивное* причастие, хотя краткая форма полнее раскрывает смысл. Такой человек (или художник) не «искатель», в отличие от лирического героя стихотворения «Осень», юношеские годы которого характеризуются именно таким активным, а потому счастливым положением.

Выражение «счастлив, кто влеком…» в контексте творчества Боратынского звучит как язвительное противоречие, оксюморон, а потому оказывается ироничным. Иронией проникнуто все стихотворение: поэт восхищен красотой своего созидательного оружия и в то же время испытывает болезненное благоговение перед огромной силой этого дара. Эта мысль выражена в последней строке стихотворения.

Противоречивы и те характеристики, которые Боратынский дает поэту. С одной стороны, в начале стихотворения автор представляет поэта как бедного художника слова, а с другой стороны, называет его возвышенным и многозначным словом «жрец».

Среди художников только художник слова, поэт мысли, постигает сущность явлений в масштабах вселенной, в этом и состоит величествен-

ная сила его творческого виденья. Эта сила не отождествлена с «нагим мечом», но сопоставлена с этим образом: «*как* пред нагим мечом». Лишь поэт способен сорвать покрывало с правды.

Для такого героя земная жизнь больше не «праздник мирской». Этот образ в стихотворении противопоставлен «бледной земной жизни». «Праздник мирской» является миром такого человека (или художника), который не стремится за пределы чувственного. Ограниченность виденья «вознаграждается» тем, что пределы чувственного не позволяют художнику узреть сущность и правду жизни и вселенной. А тот, кто призван прозревать законы вселенной («жрец»), кто преодолевает границы собственного виденья, вынужден расплачиваться страшной ценой. В поэзии Боратынского роль поэта больше не ограничена ролью художника; он «избранник»[20].

Для дополнительных доказательств в подтверждение предложенной интерпретации можно обратиться к стихотворениям, которые «обрамляют» стихотворение «Все мысль, да мысль…» в последнем сборнике Боратынского «Сумерки» (1842). Боратынский размещает стихотворения в книге в соответствии с их идейно-тематическим содержанием, а не хронологически. Заметим, что тексты, расположенные рядом со стихотворением «Все мысль, да мысль!..» созданы через год после него, а не в течение того же года. Хотя более важно то, что образы, значимые для обоих этих стихотворений, перекликаются с образностью стихотворения «Все мысль, да мысль!..».

Первое стихотворение, «Что за звуки? мимоходом…», сначала имело заголовок «Vanitas Vanitatum» (или «Суета сует», 1841), который впоследствии был снят. Образная система этого стихотворения основывается на понятии «чувство», противоположном понятию «чувственность». «Чувство» здесь ассоциируется с «выразительной или сильной песней» «бедного старца», истинного поэта, с юности призванного служить музам. Теперь он, нищий и слепой, поет перед толпой, «чернью», которая издевается над ним, и потому уподоблена «псов враждебных стае»[21]. Поэт-повествователь призывает старца (повелительные интонации уси-

---

[20] См. представления Боратынского о гармонии в связи со взглядами П.Б. Шелли в: *Хетсо Г.* Евгений Боратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsö: Universitetsforlaget, 1973. С. 477.

[21] Здесь возникает редкое для поэзии Боратынского явление (по сравнению с поэзией Ф.И. Тютчева и А.С. Пушкина, например), когда противостояние поэта толпе оказывается настолько острым.

лены восклицательным знаком) бросить «треножник» и отказаться от тех земных забот, которые выражены в его песне. Этот призыв обусловлен тем, что старец, в представлении автора, оказывается не просто художником, из-за бедности вынужденным терпеть издевательства толпы, а «избранником» («Ты избранник, не художник»), чей голос может быть услышан в «горнем клире». В этом тексте словом «чувство» названо именно страдание, благодаря которому поэзия и становится высочайшей сферой искусства. Так, в двух поздних стихотворениях, «Что за звуки? мимоходом…» и «Все мысль, да мысль!..», расположенных в «Сумерках» рядом, поэт возвращается к понятию «чувство», которое было обозначено двенадцатью годами ранее. Однако теперь это слово помещается в новый контекст.

Заключение, к которому приходит поэт в своих поздних стихотворениях, почти идентично заключению раннего послания «К Коншину», хотя теперь его мысль звучит более трагично. В стихотворении «Все мысль, да мысль!..» понятие «чувственности» противопоставлено глубоким эмоциональным переживаниям. В стихотворении «Что за звуки? мимоходом…» понятие «чувство» отождествлено с самой мучительной эмоцией, страданием, которое облагораживает и возвышает жалкую земную фигуру истинного художника.

Во втором стихотворении, «Скульптор» (1841), следующим за стихотворением «Все мысль, да мысль!..», центральным является образ «покрова», значимый и для предшествующего текста. Скульптор в этом стихотворении тоже является истинным художником, преодолевшим пределы чувственного. Под его резцом, страстным, но при этом находящимся под властью художника, «с богини сокровенной» падает последний покров и объект искусства оживает[22]. Следовательно, образ «последнего покрова» из стихотворения «Скульптор» можно сопоставить с образом «без покрова» из стихотворения «Все мысль, да мысль!..». Оружие скульптора, «резец», подобно «острому лучу мысли» поэта, который также срывает последний покров с объекта своих поэтических изысканий, земной жизни.

Ирония, а отсюда и трагедия, сопоставления поэта мысли со скульптором состоит в том, что инструмент поэта, «нагой меч», – это его дар постоянного интеллектуального поиска. И если объект страсти скульптора оживает под его резцом, то объект неутолимых поисков поэта – зем-

---

[22] Это стихотворение Боратынского поэтически воспроизводит миф о Пигмалионе и Галатее.

ная жизнь – бледнеет и увядает перед «нагим мечом» мысли. Миссия поэта оказывается поистине **героической**.

Всё мысль, да мысль! Художник бедный слова! [23]
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Всё тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Thought, nothing but thought!..
(A literal translation)

Thought, nothing but thought! Poor artist of the word!
O its devotee! For you there is no respite [form it];
Everything is here, here is man and world,
And death, and life, and truth without a cover.
Chisel, organ, brush! happy is he who is attracted
To them by the sensuous, not stepping over their [arts'] limits!
There is intoxication for him at the worldly banquet!
But before you, as before a naked blade,
Thought, sharp ray! The earthly life pales.

Thought
(Translated by W.A. Morrison: published in Slavonic and East European Review, 23 [January, 1945], 16)

Thought, nothing but thought! Poor artist of the word!
Thought's devotee! No respite canst thou wait.
Thought's tears the veil from man and world and fate,
And truth and life and death lies disinterred.

---

[23] Дора Бартон помещает в конце статьи три варианта стихотворения «Все мысль, да мысль!..»: русский текст, буквальный перевод стихотворения, по-видимому, сделанный ею, и поэтический перевод, выполненный В.А. Моррисоном. Приводим все три текста. – *Прим. переводчика*.

The keyboard, chisel, brush! Thrice blest who, swayed
By sensual things, seeks not to pierce the veil!
For his delight the worldly banquet laid.
But in thy eyes, just like a naked blade,
Gleams thought's sharp ray, and earthly hues grow pale.

Примечание автора о написании фамилии поэта: Боратынский или Баратынский

Поэт использовал оба написания своей фамилии. Оба написания возникают и сейчас: в изданиях стихотворений и в исследованиях о его творчестве. В настоящей работе принято написание «Боратынский» как наиболее точно отражающее исторические корни поэта.

Литература

1. *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. М.Л. Гофмана. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1914–1915.Т. 1. 1914. 336 с.
2. *Боратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма / Подг. О.В. Муратова и К.В. Пигарев. М.: Гослитиздат, 1951. 648 с.
3. *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е.Н. Купреяновой. Л., 1957. Библиотека поэта. Большая серия. 416 с.
4. *Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 58–98.
5. *Гинзбург Л.Я.* О Лирике. М., Л., Советский писатель, 1964. 380 с.
6. *Мазепа Н.Р.* Е.А. Баратынский: Эстетические и литературно-критические взгляды. Киев: АН СССР, 1960. 91 с.
7. *Филиппович П.* Жизнь и творчество Е.А. Баратынского. Киев, 1917. 220 с.
8. *Хетсо Г.* Евгений Боратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsö: Universitetsforlaget, 1973. 710 с.
9. *Croft L.B., Boosman B., Lutz K., Nielsen J.S., Raymer A.M.* Russian in Arizona: A History of its Teaching. Institute for Issues in The History of Science. Tempe, AZ, USA and Perm, Russian Federation, 2007. 260 p.
10. *Dees J.B.* Evgeny Baratynsky. New York: Twayne Publishers, Inc., 1972. 160 pp.
11. *Leighton L.G.* Romantic Idealist Notion in Russian Romantic Criticism // Canadian-American Slavic Studies. 1973. Vol. VII. № 3. Pp. 285–295.
12. *Struve G.* Evgeny Baratynsky (1800–1844) // The Slavonic and East European Review. 1945. vol. 23. № 62. Pp. 107–115.

ВЛИЯНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ИДЕЙ ПОЧВЕННИЧЕСТВА НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ПРОЗУ АП. ГРИГОРЬЕВА[1]

А.О. Середина

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье рассматривается, каким образом почвенническое мировоззрение повлияло на поэтику художественной прозы Ап. Григорьева, способствовавшего усвоению почвенниками основополагающих категорий его «органической критики». Основным объектом исследования стали мемуары Ап. Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества», которые в 1862–1864 годах печатались в журналах братьев Достоевских. Автором исследования показывается, как на уровне поэтики в мемуарах выступают категории «живой жизни», народности, народа, почвы и типического. Наиболее ярко эти категории проявляются в описаниях Москвы. Подробнее всего Ап. Григорьевым описывается Замоскворечье, т.к. писатель считает эту часть города, населенную выдвинувшимся на первый план купечеством, наиболее типическим лицом Москвы. Нерегулярный план Замоскворечья, естественное формирование его улиц, а также большое количество на его территории древних церквей с самобытным стилем помогают Григорьеву доказать, что этот район и весь город в целом является колыбелью русской культуры, русской почвой. Григорьев также обращается к образу Аркадии, идеального топоса, который, помимо личного, приобретает идейное измерение. Уникальность этого образа проявляется в перенесении его из сельской местности в урбанистическую. Тем не менее, при создании своей городской, купеческой Аркадии Григорьев обращается к топосам старого дома

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432). В основу работы положен доклад, прочитанный на научном семинаре в рамках проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». См.: *Середина А.О.* Влияние философских идей почвенничества на художественную прозу Ап. Григорьева, URL: http://www.lit-phil.ru/videos/4.

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432). The article is based on a talk the author gave at an academic seminar that was part of the project «Russian literature and philosophy: ways of interaction». See: *Seredina A.O.* Influence of philosophical ideas of pochvennichestvo on the prose of Apollon Grigor'ev, URL: http://www.lit-phil.ru/videos/4.

и сада, традиционным для деревенской дворянской «усадебной Аркадии», которая превалировала в то время в русской литературе.

Ключевые слова: Аполлон Григорьев, почвенничество, проза, мемуары, органическая критика, народность, почва, Аркадия.

INFLUENCE OF PHILOSOPHICAL IDEAS OF POCHVENNICHESTVO ON THE PROSE OF APOLLON GRIGOR'EV

A.O. Seredina
Lomonosov Moscow State University
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: The present article aims to show how the ideas of *pochvennichestvo* influenced the poetics of the prose of Apollon Grigor'ev, who helped the *pochvennichestvo* followers to imbibe the basic categories of his «organic criticism». The article is mostly based on the «My Literary and Moral Wanderings» memoirs of Apollon Grigor'ev that were published in 1862–64 in the journals of the Dostoevsky brothers. It is shown how such categories as «real life», *narodnost'*, people, *pochva* (soil) and typicality become part of the poetics. This is highly visible in the descriptions of Moscow there. Zamoskvorech'e is a part of Moscow described by Grigor'ev in detail, as he deems this part, mostly inhabited by the coming to the foreground merchants, to be the most typical of all city. Irregular plan of the district, the natural formation of its streets, many ancient authentic churches on its territory – all this serves as a proof for Grigor'ev that this district and this city as a whole is a crib for Russian culture, this is a Russian *pochva* (soil). He also turns to the image of Arcadia, a *locus amoenus*, that acquire not only a personal but also an ideological meaning. The transfer of this image from the rural environment into an urbanistic one makes it unique. Nonetheless, Grigori'ev turns also to the topoi of an old house and garden, when he creates his urbanistic merchant Arcadia, as those topoi are traditional for a rural nobleman's «country manor Arcadia» that prevailed in the literature of this period.

Key words: Apollon Grigor'ev, pochvennichestvo, prose, memoirs, organic criticism, narodnost', pochva (soil), Arcadia

Почвенничество как идейное и литературное направление возникло в кружке, сгруппировавшемся вокруг журналов «Время», а затем «Эпоха» в первой половине 1860-х годов. В этот кружок входили издатели журналов братья Михаил и Фёдор Достоевские, критики Аполлон Григорьев и Николай Страхов.

Как пишет польский исследователь А. де Лазари в книге «В кругу Федора Достоевского. Почвенничество», опубликованной на русском языке в 2004 году, «основой и звеном, объединяющим все элементы мировоззрения почвенников, была категория народности»[2]. Народность по-

[2] *Де Лазари А.* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004, С. 8.

нималась почвенниками как совокупность «взглядов на жизнь, типичных для всего народа, для всех его слоев – богатых и бедных, образованных и необразованных»[3]. Таким образом, народность представляла собой «индивидуальность нации»[4] и была «основой, исходным пунктом и сутью создающейся культуры»[5]. Однако носителем русской народности, т.е. народом, являлись далеко не все представители русской нации. Часть русских людей была «оторвана от народа». Почвенники в этом разделяли концепцию славянофилов, согласно которой реформы Петра I разделили Россию на «народ» и «общество». Часть русской интеллигенции, воспитавшаяся на западных идеалах, тем самым, оторвалась от «родной почвы».

Как замечает Ю.М. Микитюк в статье 2010 года «Органическая теория как фундамент почвенничества», «народность, в понимании Достоевского и всей редакции журнала “Время”, имеет символы, которые необходимо расшифровать, и наиболее значимые из них – “почва” и “земля”»[6].

Из идеи об оторванности от народа или от почвы проистекает другая важная категория для почвенников – категория «живой жизни». Всё, что было укоренено в прошлом и появилось в настоящем естественным путем, рассматривалось почвенниками как организм. То есть организмом или «продуктом жизни» почвенники называли как отдельную личность, так и весь народ, как какое-то явление, так и весь мир в целом. Жизни почвенники противопоставляли отвлеченные теории, специально построенные концепции, из которых получались только «головные продукты».

В основание мировоззрения почвенников легла совокупность принципов «органической теории» или «органического взгляда»: «Основные положения “органической теории” были сформулированы А.А. Григорьевым, а систематизированы и развиты Н.Н. Страховым. Немаловажную роль в популяризации этих принципов сыграл Ф.М. Достоевский»[7]. Предшественницей «органической теории» и почвенничества была деятельность «молодой редакции» журнала «Москвитянин» 1851–1855 годов, которую возглавлял Ап. Григорьев.

---

[3] Там же. С. 56.

[4] Там же. С. 80.

[5] Там же. С. 80.

[6] *Микитюк Ю.М.* Органическая теория как фундамент почвенничества // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Научный журнал. № 1. Т. 2. Философия. СПб., 2010. С. 27.

[7] Там же. С. 24.

С Ф.М. Достоевским Аполлон Григорьев познакомился при посредничестве критика Н.Н. Страхова в 1860 году[8]. С самим Страховым Григорьев познакомился чуть раньше – в конце 1859 года[9]. В начале 1861 года Григорьев вошел в круг Достоевского и постепенно стал активно участвовать в журналах «Время» и «Эпоха», ставших основными печатными органами почвенничества.

В 1862 году в журнале «Время» начинают печататься мемуары Ап. Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества», их публикация продолжается в 1864 году в журнале «Эпоха». Мемуары посвящены М.М. Достоевскому и открываются обращением к нему: «Вы вызвали меня, добрый друг, на то, чтобы я написал мои “литературные воспоминания”»[10]. Как пишет американский исследователь творчества Григорьева Роберт Виттакер в первой научной биографии критика, Михаил Достоевский «спровоцировал Григорьева написать ответ клеветникам на журнал “Время” [то есть ответ “Современнику”], а “литературные воспоминания”, упомянутые Григорьевым, таили ссылку на напечатанные в 1861 г. в “Современнике” мемуары И.И. Панаева под тем же названием»[11]. Чем же панаевские мемуары могли так задеть круг почвенников, по мнению Виттакера? В своих воспоминаниях Панаев описывает Москву 1839 года. Она предстает как город аристократов и совершенно нелестный идеал фамусовского барства. Между тем, к 1860-м годам облик Москвы сильно изменился, на первый план вышло промышленное, купеческое сословие. Социальная картина города начала меняться еще в конце 1830-х годов, однако литературный образ Москвы оставался прежним. Для Григорьева же было важно отстоять как значение Москвы в качестве русской почвы, так и значение купечества, которое, наряду с крестьянством и мещанством, включалось им в категорию народа.

Если мы обратимся к поэтике григорьевских мемуаров, то увидим, что описание Москвы создается при помощи категорий, послуживших осно-

---

[8] Сетевое издание «Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества» / Гл. ред. С. Рублев. 2012–2017. http://www.fedordostoevsky.ru/around/Grigorev_A_A/, дата доступа: 10.11.2017

[9] *Егоров Б.Ф.* Краткая летопись жизни Ап. Григорьева // Григорьев А. Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 374–376.

[10] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 5.

[11] *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.) / Пер. с англ. М.А. Шерешевской. СПб., 2000. С. 326.

ванием «органической теории» и почвенничества. Город предстает не просто как место действия, а как живое существо, организм. Григорьев неоднократно называет Москву «городом-растением». В основе такого отождествления лежит отсутствие регулярной планировки улиц: в Замоскворечье «улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они **росли**, а не делались»[12]. Дальнейшему росту улиц не мешали крепостные стены Белого города, Китай-города, Земляного города, замыкающие Москву в кольца: «От ядра всех русских старобытных городов, от кремля, или кремника, пошел сначала белый, торговый город; потом **разросся** земляной город, и пошли **раскидываться** за реку разные слободы»[13]. Улицы города переросли даже его границы: «ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уж нет, и город-растение **разросся** еще шире, за пределы этих ворот»[14]. Григорьев говорит про улицы, увеличивающиеся со временем в длине, как про деревья, которым свойственно расти, разрастаться ветвями и раскидывать крону. Это подчеркивает стихийность роста Москвы, схожесть этого процесса с природным.

При этом улицы будто устремляются к монастырям: «Старые монастыри – это нечто вроде драгоценных камней в венцах, стягивающих в пределы громадный город-растение»[15]. Такое движение улиц заметно как в историческом центре: «старые пласты города стягивает обруч с **запястьями**-монастырями, состоящими в городской черте»[16], так и на окраине города.

В связи с тем, что Москва для Григорьева – живой организм, различные ее части приобретают названия частей человеческого организма: три основные улицы Замоскворечья – это «жилы», монастыри – «запястья», Кремль – «ядро» (как ядро клетки). Более того, Григорьев называет растением и самого себя, говоря о том, что его отец «мало заботился о том, чтобы подрезывать ранние и неправильные побеги развивавшегося в его глазах растения»[17]. Все эти «растительные» метафоры отражают взгляды Григорьева как основателя органической критики, в центре которой лежит противопоставление органического продукта жизни головному по-

---

[12] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 8.

[13] Там же. С. 8.

[14] Там же. С. 9.

[15] Там же. С. 19.

[16] Там же. С. 19.

[17] Там же. С. 66.

рождению теории. К настоящему искусству, к истинно народному относится только то, что рождено жизнью, что имеет глубинные связи с прошлым. Как пишет А. де Лазари, это убеждение Григорьева было усвоено и другими почвенниками: «как Достоевский, так и Страхов в понимании жизни („живой жизни") – ученики Григорьева»[18].

Москва – это также нравственные и литературные эпохи в жизни писателя. Наиболее подробно описана первая из них, в которую протекало детство Ап. Григорьева, выпавшее на 1830-е годы. Писатель с детских лет был в близких отношениях с простым народом, тесно общался с дворней. По его признанию, «суеверия и предания окружали мое детство»[19], это действовало на нервную натуру Григорьева и усиливало склонность к мистическому. Близость с дворней способствовала также пробуждению в Григорьеве сочувствия и интереса ко всему, что связано с народом. Вторая эпоха жизни Григорьева ознаменовалась обучением в Московском университете, фигурами преподавателей, чьи лекции захватывали Григорьева, чтением трудов Гегеля. В университетский период своей жизни и, особенно, в последующий за ним петербургский, Григорьев отдался «могущественным веяниям науки и литературы» и «успел почти заглушить в себе» «всё „народное", даже местное, что окружало»[20] его воспитание.

Третья московская эпоха началась после возвращения из Петербурга и ознаменовалась возвратом к «вере в народ и народность»[21] и работой в «молодой редакции» журнала «Москвитянин» в 1851–1855 годах. По словам Григорьева, это была пора «начала второй и самой настоящей моей молодости», пора «восстановления в душе <…> веры в грунт, почву, народ», пора «надежд зеленых, как цвет обертки нашего милого „Москвитянина" 1851 года...»[22]. Как пишет Григорьев, в эту эпоху перед ним возник «**мир преданий**, <…> и заговорили внятно, ласково, и **старые** стены старого Кремля, и безыскусственно высокохудожественные страницы **старых** летописей; меня как что-то **растительное** стал опять **обвевать**, как в года детства, **органический** мир народной поэзии»[23].

---

[18] *Де Лазари А.* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004, С. 39.

[19] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 15.

[20] Там же. С. 7.

[21] Там же. С. 7.

[22] Там же. С. 43.

[23] Там же. С. 43.

В этом признании важно то, что Григорьев ставит в один ряд Кремль как древний архитектурный памятник, летописные повествования и «мир народной поэзии», и связывает их с миром Москвы. И Кремль, и летописи, и народная поэзия имеют древнее происхождение, отличаются высокой художественной ценностью и органически связаны с жизнью. Это критерии, которые доказывают, что почвой для русской истории и культуры является именно Москва.

Для того, чтобы доказать древность и самобытность московской архитектуры, Григорьев дважды показывает читателю Замоскворечье – южную часть города за Москвой-рекой. На первый взгляд, причины появления в мемуарах Замоскворечья обусловлены автобиографическим фактом: в этой части города прошло детство писателя. Однако он уверяет, что Замоскворечье значимо для него не только по личным причинам. Не зная Замоскворечья, нельзя знать и Москвы, так как именно в этой части города сохранились «старые типы», то есть древние архитектурные постройки и явления традиционного уклада жизни, которые нигде не сохраняются так, как на периферии.

В связи с этим, описывая памятники архитектуры, Григорьев акцентирует внимание, в первую очередь, на их древности. Кремль называется им «ядром всех русских **старобытных** городов»[24], маленький каменный мост – «единственным мостом **старой** постройки, уцелевшим как-то до сих пор от усердия наших **реформаторов**-строителей»[25], «**старые** монастыри» стягивают обручем «**старые** пласты города»[26], в глубине Замоскворечья прячутся «**старые**, приземистые и узорчатые церкви с главами-луковицами»[27]. Проводя читателя по улицам Замоскворечья, Григорьев не желает долго останавливаться перед церковью Успенья в Казачьем: «Она хоть и была когда-то **старая**, ибо прозвище ее намекает на стоянье казаков, но ее уже давно так **поновило** усердие богатых прихожан, что она, как старый собор в Твери, получила общий, казенный характер»[28]. Писатель воспринимает вторжения в первоначальный облик памятников архитектуры как нарушение их связи с историей и естественным течением жизни.

---

[24] Там же. С. 8.
[25] Там же. С. 9.
[26] Там же. С. 19.
[27] Там же. С. 20.
[28] Там же. С. 10.

В описаниях архитектурных памятников часто возникает сравнение с итальянскими постройками. Маленький каменный мост напоминает «мосты итальянских городов, хоть бы, например, Пизы»[29], в начале Большой Полянки стоит «большой дом итальянской и хорошей итальянской архитектуры»[30], да и само Замоскворечье уподобляется старому римскому району Трастевере, так же расположенному за рекой по отношению к центру города и законсервировавшему в себе «старые римские типы»[31]. Нужно сказать, что Ап. Григорьев, проживший около года во Флоренции (1857–1858), высоко ценил итальянское искусство. В очерке «Великий трагик» 1859 года, где описываются впечатления Григорьева от Флоренции, писатель говорит об одной из городских достопримечательностей: «другого Palazzo vecchio <…> вы тщетно будете искать в других городах Италии, а стало быть, и в целом мире»[32]. Из этого следует, что Григорьев отдает пальму первенства в архитектурном искусстве итальянским мастерам: чего не сумели повторить они, не сумеет повторить никто. Таким образом, сравнение с итальянской архитектурой ставит московские постройки вровень с лучшими образцами мировой архитектуры:

«Остановитесь на минуту перед низенькой, темно-красной с луковицами-главами церкови Григория Неокесарийского. Ведь, право, она не лишена оригинальной физиономии, ведь при ее созидании *что-то* явным образом бродило в голове архитектора, только это *что-то* в Италии выполнил бы он в больших размерах и мрамором, а здесь он, бедный, выполнял в маленьком виде да кирпичиком; и все-таки вышло *что-то*, тогда как ничего, ровно ничего не выходит из большей части послепетровских церковных построек.

Я, впрочем, ошибся, сказавши, что в колоссальных размерах выполнил бы свое что-то архитектор в Италии. В Пизе я видел церковь Santa Maria della Spina, маленькую-премаленькую, но такую узорчатую и вместе так строго стильную, что она даже кажется грандиозною»[33].

Как следует из этого описания, Григорьев скептически относится к постройкам послепетровского времени, так как они ориентируются на

---

[29] Там же. С. 9.

[30] Там же. С. 9.

[31] Там же. С. 8.

[32] *Григорьев А.* Великий трагик // Григорьев А. Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 278.

[33] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 9–10.

европейские образцы механически, не внося в замысел оригинального духа. Несмотря на принятие Григорьевым петровских реформ как «необходимого и законного этапа в русской истории»[34], писатель не все плоды петровского времени считал естественным порождением жизни. В описаниях Москвы сквозит подспудное сравнение с Петербургом, который не является «городом-растением», так как возник не сам собой, да к тому же имеет регулярную планировку. Петербург не может похвастаться древностью и оригинальностью своей архитектуры, из чего следует, что он не имеет связи с почвой и не может оказывать благотворного влияния на жизнь народа.

Духовное превосходство Москвы перед Петербургом подчеркивается обилием церквей и монастырей, и неспроста именно к последним стягиваются стихийно разросшиеся улицы города.

Возвращаясь к описанию церкви Григория Неокесарийского, отметим, что описание рождения в голове архитектора оригинального замысла, позволяет нам считать, что архитектор воспринимался Григорьевым как творец, наравне с живописцем, композитором или поэтом. Как писал Григорьев о таланте поэта в статье «Русская литература в 1851 году», «Гениальная натура, при всей своей несомненной самости или личности, является <…> фокусом, отражающим крайние, *истинные* пределы современного ей мышления, последнюю, *истинную* степень развития общественных понятий и убеждений»[35]. Из этого следует, что умение русских зодчих создать высокохудожественное творение свидетельствует о высокой развитости московской и шире – русской – культуры того времени. Это значит, что Россия еще до петровских реформ не уступала в своем развитии древним городам, которые украшали шедевры лучших архитекторов, и наглядное доказательство этому – прекрасные древние памятники русского зодчества.

Таким образом, Замоскворечье, а вместе с ним и Москва, предстают в мемуарах Григорьева русской почвой. Кроме того, именно в Замоскворечье жило купечество, сформировавшее новое лицо древней столицы. Нужно отметить, что истоки возрастания роли купцов и их влияния

---

[34] *Виттакер Р., Егоров Б.Ф.* Жизнь Григорьева в письмах // Григорьев А. Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров, М., 1999. С. 296.

[35] *Григорьев А.* Русская литература в 1851 году // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. Вдовин, К. Зубков, А. Федотов. СПб., 2015. С. 187.

на культурную жизнь Москвы Григорьев видел в деятельности Николая Алексеевича Полевого, издававшего в 1825–1834 годах журнал «Московский телеграф». «Купчишку Полевого»[36] не любили многие литературные группы того времени, но на молодежь его журнал оказывал огромное влияние, что подчеркивается Григорьевым в его мемуарах.

Однако купцы были для Григорьева не только представителями выдвинувшегося сословия. Купеческий быт привлекал писателя упорным сохранением традиций и преданий, передавшихся от предков. Григорьев видел в купечестве связь с почвой и включал его в понятие «народа»: «залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов, – в классах, не тронутых фальшью цивилизации, мы не берем таковым исключительно одно крестьянство: в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую извечную Русь»[37].

Как утверждает А. де Лазари, григорьевское понимание народа легло в основу мировоззрения всех почвенников[38]. Как, в свою очередь, отмечает В.П. Бойко в статье 2012 года «Ф.М. Достоевский о российском предпринимательстве: художественный образ и реальная характеристика», «в романах Достоевского наблюдается все возрастающее внимание к русскому купечеству, которое несло в себе как отрицательные стороны обогащения, навеянные прежде всего Западом, так и многие черты русского национального характера или „почвенничества”»[39].

Закономерно, что, показывая новый, купеческий облик Москвы, Григорьев проиллюстрировал «сопутствующий сдвиг в культурной топографии города»[40], сделав центром описания не привычную Тверскую улицу, где жили аристократы, а Замоскворечье, населенное купечеством. Вклад Григорьева в эволюцию литературного образа Москвы и обозначение сдвига в его культурной топографии анализируется Робертом Виттакером в его статье «„My Literary and Moral Wanderings”: Apollon Grigor’ev

---

[36] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 47.

[37] *Григорьев А.* Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров, М., 1999. С. 106.

[38] *Де Лазари А.* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М., 2004, С. 30

[39] *Бойко В.П.* Ф.М. Достоевский о российском предпринимательстве: художественный образ и реальная характеристика // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 359. С. 74.

[40] *Whittaker R.* „My Literary and Moral Wanderings”: Apollon Grigor’ev and the Changing Cultural Topography of Moscow // Slavic Review. 1983. vol. 42. № 3. P. 390.

and the Changing Cultural Topography of Moscow»[41], опубликованной в 1983 году на английском языке.

Сам же Григорьев отмечает, что им впервые показаны «поэтические стороны» Замоскворечья, которых не коснулся даже «Колумб Замоскворечья» А.Н. Островский.

Почему же Григорьев, восторженно относившийся к драматургии Островского и называющий его не иначе как поэтом, отказывает Замоскворечью Островского в поэтичности? Григорьев именует Островского поэтом за то, что тот стал «первым и единственным выразителем нашей народной сущности в ее **многообразных** проявлениях»[42], которые часто были далеки от идиллии. При оценке художника для основателя органической критики ценно умение выразить задачу «художественно, с величайшею правдою и жизненностью» и «полным творческим спокойствием»[43], беспристрастностью по отношению к изображаемым типам. Островский соответствовал этим критериям, поэтому он «столь же мало обличитель, как он мало идеализатор»[44]. В мемуарах же Григорьев сетует как раз на упущение при описании Замоскворечья его идеальных, вызывающих восхищение сторон.

Стремясь восполнить эту лакуну в литературном образе Москвы, Григорьев создает в мемуарах образ Аркадии – идеального пространства. Этот образ уникален своей локализацией в городе, ведь Аркадией было принято называть сельский пейзаж, и на тот момент русская литература дала прекрасные образцы усадебной Аркадии (среди которых повесть Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» 1835 года, роман И.А. Гончарова «Обломов» 1859 года).

Аркадия Григорьева локализуется в Москве, но, в связи с тем, что до пяти лет Григорьев жил недалеко от Тверской улицы, а потом переехал с семьей в Замоскворечье, его Аркадия «двойная»: «родовая» и

---

[41] *Whittaker R.* „My Literary and Moral Wanderings": Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow // Slavic Review. 1983. vol. 42. № 3. Pp. 390–407. См. далее в книге наш перевод этой работы.

[42] *Григорьев А.* По поводу спектакля 10 мая [1863]. «Бедность не порок» Островского // Григорьев А. Театральная критика / Отв. ред. А. Альтшуллер. Л., 1985. С. 263.

[43] *Григорьев А.* «Доходное место» Островского и его сценическое представление // Григорьев А. Театральная критика / Отв. ред. А. Альтшуллер. Л., 1985. С. 293.

[44] *Григорьев А.* По поводу спектакля 10 мая [1863]. «Бедность не порок» Островского // Григорьев А. Театральная критика / Отв. ред. А. Альтшуллер. Л., 1985. С. 263.

«мечтательная»[45]. Под «родовой» Аркадией писатель подразумевает дворянский дом на Тверской, где прошло его раннее детство: «В пять лет у меня была уже Аркадия, по которой я тосковал, потерянная Аркадия, перед которой как-то печально и серо – именно серо казалось мне настоящее. Этой Аркадией была для меня жизнь у Тверских ворот, в доме Козина. Почему <…> преследовала меня эта Аркадия, – дело весьма сложное. С одной стороны, тут есть *общая примета моей эпохи*, с другой, коли хотите, – дело физиологическое, родовое, семейное»[46].

Григорьев называет свое стремление к Аркадии общей приметой эпохи, потому что считает его результатом рано развившейся рефлексии, которая, по его словам, «очень характеристична по отношению *к целому нашему поколению*»[47].

Нужно отметить, что соотнесение фактов своей собственной жизни с целой эпохой, со всем поколением, наблюдается на протяжении всего текста мемуаров. К описанию своей жизни Григорьев подходит со следующей программной установкой: «смотрю на себя как на одного из сынов известной эпохи, и, стало быть, только то, что характеризует эпоху вообще, должно войти в мои воспоминания; мое же личное войдет только в той степени, в какой оно характеризует эпоху»[48].

Творческий метод Григорьева, заключающийся в стремлении изображать «типы», ведет свое происхождение из «органической критики». Как пишут Р. Виттакер и Б.Ф. Егоров в статье «Жизнь Григорьева в письмах», сопровождающей издание «Писем», «категория типического для Григорьева – одна из самых центральных в его социологии и эстетике. Типическое – это прежде всего самобытное, **оригинальное**, характерное не только для определенного места и времени, но и выходящее за рамки узкого региона и момента. Поэтому часто типическое отождествляется с **общенациональными** чертами. Обязательными его признаками является относительная массовость явления, укорененность его в **почву** и в традицию. Типическое Григорьев находил и в реальной жизни, и в искусстве»[49].

Как мы видим, категория типического тесно связана с основными понятиями почвеннического мировоззрения: органичностью происхожде-

---

[45] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 21.

[46] Там же. С. 11.

[47] Там же. С. 10.

[48] Там же. С. 10.

[49] *Григорьев А.* Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров, М., 1999. С. 310.

ния, народностью и почвой. Эта категория была важна и для Ф.М. Достоевского, что обнаруживается, например, в его заметке из «Записной тетради 1864–1865 годов»: «Мы почвенники, во-1-х, потому, что верим, что ничего на свете не происходит отвлеченно (вне настоящей, исторической жизни) и скачками»[50].

Григорьев называет тоску по Аркадии родовой чертой, так как его отцу и теткам также было суждено потерять свой «золотой век». Их Аркадия была создана Иваном Григорьевичем, дедом Григорьева, сумевшем, благодаря рвению на чиновническом поприще, выслужить дворянство и приобрести два дома на Малой Дмитровке. «Аркадия богатой жизни», где прошло детство отца и теток Григорьева, закончилась для них вместе с московским пожаром 1812 года, превратившим оба дома в руины. Чувство тоски по утерянной Аркадии Григорьев перенял от своей старшей тетки, «натуры в высшей степени мечтательной и экзальтированной»[51], также являвшейся «лицом довольно типическим»[52] и оказывавшей сильное влияние на будущего писателя. «Ребенком я отдавался ее рассказам, ее мечтам о фантастическом золотом веке, даже ее несбыточным, но упорным надеждам на непременный возврат этого золотого века для нашей семьи»[53], – отмечал Григорьев.

Однако, если для тетки Аркадия была связана с жизнью на Дмитровке, то у Ап. Григорьева «родовой» Аркадией стала жизнь на Тверской. Появилась она только после переезда в Замоскворечье, которое с течением времени также превратилось для Григорьева в Аркадию, только «мечтательную». Примечательно, что переезд Григорьева из аристократического района Тверской улицы в купеческое Замоскворечье и вытекающие из этого представления об Аркадии как бы символизируют изменения социальной картины Москвы, о которых говорилось выше.

Зарождению «мечтательной» Аркадии способствовала не только привязанность к месту, как в случае с «родовой» Аркадией, но и зачарованность народной жизнью. Как уже отмечалось, Григорьев в период сво-

---

[50] *Достоевский Ф.М.* Записная тетрадь 1864–1865 гг. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. XX. Статьи и заметки 1862–1865 / Ред. Г. Фридлендер, Л., 1980. С. 202.

[51] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 11.

[52] Там же. С. 14.

[53] Там же. С. 14.

его сознательного детства, протекающего в Замоскворечье, близко общался с дворовыми: «Дворня <…> была вся из деревни, и с ней я пережил весь тот мир, который с действительным мастерством передал Гончаров в “Сне Обломова”»[54].

Близостью к народной жизни и культуре Григорьев объясняет истоки своего почвеннического мировоззрения: «Воскормило меня, возлелеяло Замоскворечье.

Не без намерения напираю я на этот местный факт моей личной жизни. Быть может, силе первоначальных впечатлений обязан я развязкою умственного и нравственного процесса, совершившегося со мною, поворотом к горячему благоговению перед земскою, народною жизнью»[55].

Таким образом, «мечтательная» Аркадия приобретает у Григорьева два измерения: личное (биографическое) и идейное (идеологическое).

Если рассматривать Замоскворечье как личную «мечтательную» Аркадию Григорьева, мы обнаружим, что конструируется она по правилам, свойственным «усадебной» (то есть сельской и дворянской) Аркадии, несмотря на свою связь с городом и купечеством. Основными элементами личной «мечтательной» Аркадии у Григорьева становятся старый дом и сад.

Как пишет Е.Е. Дмитриева в книге «Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай», «в литературных текстах <…> XIX в. усадебный дом, как правило, фигурирует как дом “старый” и “старинный”, что <…> можно рассматривать как своеобразную мифологему»[56]. Описывая дом, образ которого стал одним из импульсов, способствовавших формированию личной «мечтательной» Аркадии, Григорьев подчеркивает его ветхость: «Как теперь видится мне мрачный и **ветхий** дом с мезонином, полиняло-желтого цвета, с неизбежными алебастровыми украшениями на фасаде и чуть ли даже не с какими-то зверями на плачевно-**старых** воротах, <…> дом с дворянской амбицией, дом, в котором началось мое сознательное детство. Два таких дома стояли рядом, и некогда оба принадлежали одному дворянскому семейству <…>. Оба дома <…> стояли какими-то хмурыми гуляками, **запущенными** или запустившими себя с горя, в ряду других, крепко сколоченных и хозяйственно глядевших купеческих домов с высокими воротами и заборами. Уныло ки-

---

[54] Там же. С. 15.

[55] Там же. С. 10.

[56] *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М., 2008. С. 181.

вал им симпатически только каменный дом с **полуобвалившимися** колоннами на конце переулка, дом тоже дворянский и значительно более дворянский»[57].

Как утверждает Е.Е. Дмитриева, в «усадебном тексте» «образ старого <…> дома таит в себе скрытую антиномичность. Ибо восприниматься он может как старый как минимум по двум причинам: необжитости и, вместе с тем, слишком густого присутствия в нем прошлого»[58]. У Григорьева дома описываются как старые, в первую очередь, ввиду их запущенности, потери ими причастности к течению жизни. Примечательно, что эти характеристики объединяют три дворянских дома и противопоставляют их купеческим. Тем не менее, на момент переезда с аристократической Тверской Григорьев «относился к этому жилью и к житью в нем с отвращением и даже с ненавистью и все лелеял в детских мечтах Аркадию Тверских ворот с большим каменным домом»[59]. При этом Григорьев допускал, что именно мрачность замоскворецких «домов с их ушедшим внутрь и все-таки притязательным дворянским честолюбием»[60] могла подействовать на его впечатлительное воображение и способствовать возникновению двойной, т.е. родовой и мечтательной Аркадии.

Как и усадебный дом, замоскворецкий дом Григорьевых на Болвановке окружал сад: «при старом доме был сад с забором»[61]. Как пишет Е.Е. Дмитриева, «сад всегда был воплощением уникального идеального архетипа»[62]. К сожалению, сад в мемуарах Григорьева не стал предметом подробного описания. Однако в ранних прозаических произведениях писателя можно найти проникнутые лиризмом описания сада при родительском доме. В связи с тем, что исследователи называют «самым характерным свойством григорьевской прозы <…> ее автобиографичность»[63], мы

---

[57] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 21.

[58] *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М., 2008. С. 182.

[59] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 21.

[60] Там же. С. 21.

[61] Там же. С. 22.

[62] *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М., 2008. С. 149.

[63] *Егоров Б.Ф.* Художественная проза Ап. Григорьева // Григорьев А. Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 337.

можем предположить, что прототипом для садов, встречающихся в ранней прозе Григорьева, послужил сад у дома на Болвановке.

В рассказе «Мое знакомство с Виталиным» главный герой Арсений Виталин в своих дневниковых записках вспоминает, что в детстве сад был для него местом сосредоточения спокойствия и гармонии: «Когда терзали меня разные нравственные сентенции, которые я ненавидел до ожесточения, – я уходил в аллею нашего старого сада. Старые тополи, озаряемые полным месяцем, так величаво качали махровыми головами, так были полны гордого сознания законности своего бытия, так были выше людей, изобретших для себя бесчисленные препоны свободной деятельности... Я вслушивался в их таинственно-образный шепот и успокоительно засыпал под их качание...»[64].

Лиза, разочарованная героиня повести «Другой из многих», признается Ивану Чабрину, в котором видит родственную душу, что с детских лет она ощущала враждебность людей, не понимающих ее высокие чувства и мысли. Понимание Лиза находила только у деревьев: «я бежала к ним, к моим добрым товарищам... как они приветливо качали своими зелеными махровыми головами, как они таинственно шептались ночью, когда я прижималась грудью к толстому стволу моего приятеля, серебряного тополя; я слышала биение сердца в этом стволе – горячего, славного сердца!»[65] Лиза, как и Арсений Виталин, ставит деревья выше людей, потому что они не скованы общественным мнением и по-настоящему свободны.

Такие совершенно не урбанистические картины природы при описании города не должны вызывать недоумения. Ведь Замоскворечье издревле славилось своими садами: в XV веке там был разбит Государев сад[66], и в последующем «для многих усадеб Замоскворечья были характерны обширные сады и огороды»[67]. По утверждению историков, «Замоскворечье долго носило характер предместья: „сельский" колорит в планировке и застройке сохранялся здесь дольше, чем в других частях Мо-

---

[64] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 134.

[65] *Григорьев А.А.* Другой из многих // Проза русских поэтов XIX века / Сост., подготовка текста и примеч. А.Л. Осповата. М., 1982. С. 72–73.

[66] Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье / Ред. кол. Г.В. Макаревич, Б.Г. Альтшуллер и др. М., 1994. 320 С. 13.

[67] Там же. С. 20.

сквы, прилегающих к Кремлю»[68]. Таким образом, личная «мечтательная» Аркадия Григорьева формируется при помощи тех же элементов, что и Аркадия дворянской усадьбы, благодаря тому, что к этому располагал сам облик Замоскворечья, напоминающий более сельскую, нежели городскую местность.

Идейная «мечтательная» Аркадия, как и личная, вырастает из образов садов и древних построек.

«Чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах»[69], – пишет Григорьев в мемуарах, называя обилие садов одной из внешних, то есть заметных с первого взгляда, поэтических сторон этой части города. Однако, если в ранней прозе Григорьева ощущение связи с природой давал героям (Виталину и Лизе) сад, то в мемуарах близость Замоскворечья природным истокам выражается не только обилием садов, но и «растительным» характером этой части города. В Замоскворечье «улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они **росли**, а не делались...»[70], и это ощущение «нерукотворности» улиц составляет вторую наружную поэтическую сторону Замоскворечья. Более подробно о том, как реализуются в тексте представления Григорьева о городе как растении, организме, мы уже говорили.

Если обратиться ко второму обязательному аркадскому образу, то мы увидим идиллические описания купеческих домов в Замоскворечье. Приглашая читателей на прогулку по замоскворецким улочкам, Григорьев отмечает: «Перед нами потянулись **уютные**, **красивые** дома **с длинными-предлинными заборами**, дома большею частью одноэтажные, с мезонинами. В окнах **свет**, видны повсюду столики с шипящими **самоварами**; внутри глядит все так **семейно** и **приветливо**, что если вы человек не семейный или заезжий, вас начинает разбирать некоторое чувство зависти. Вас манит и дразнит Аркадия, создаваемая вашим воображением, хоть, может быть, и не существующая на деле»[71].

Подобным образом Москва описывается и в раннем очерке Григорьева 1847 года «Москва и Петербург: Заметки зеваки. *1. Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге*»: «Перед вами вереницами и ря-

---

[68] Там же. С. 13.

[69] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 8.

[70] Там же. С. 8.

[71] Там же. С. 10.

дами тянутся **длинные заборы** дворов, то большие, то небольшие дома <…>. Посмотрите, сквозь ставни этих **уютных** маленьких домиков прорезывается **приветная** полоса **света** <…>, остановитесь, если вам <…> некуда спешить, и в цельное окно **хорошенького** домика вы увидите и стол с стоящим на нем **самоваром**, и целый **круг семьи**, столпившейся около этого самовара...»[72]. В данном очерке нет прямых указаний на то, что описываются дома именно на замоскворецкой улице, однако об этом говорит читателю сходство описаний.

При описании жилых домов в Замоскворечье Григорьев не делает акцента на их старинности, ему важно показать, что в их стенах теплится семейный очаг. Именно семейственность, а не «врожденное во всяком истом петербуржце отвращение от домашнего очага»[73] способствует сохранению в быту традиций предков. В мировоззрении Григорьева это является гарантией непрерывной связи с прошлым, а значит, и с жизнью.

Свое духовное, содержательное измерение «почва» приобретает благодаря обилию в Замоскворечье церквей и монастырей. Образ старого дома, традиционный для усадебной Аркадии русской литературы, трансформируется в идейной Аркадии Григорьева в образ древних церквей и монастырей, о которых мы уже говорили подробно выше.

Отметим только, что упоминавшееся нами частое сопоставление древних московских построек с итальянскими приобретает еще одно важное измерение в контексте Аркадии. Как пишет Е.Е. Дмитриева, «в России (как и в Европе, в частности, в Германии) Италия нередко выступала как паллиатив Рая, Аркадии и проч.»[74]

Нужно сказать, что, несмотря на желание показать поэтичные стороны своей Аркадии, Григорьев не приукрашивает и не прячет ее негативных черт. Их выразителями становятся герои пьес Островского, к которым Григорьев прибегает для того, чтобы яснее обозначить тип описываемых им людей. Ведь для писателя было принципиальным, чтобы герои его воспоминаний, как и он сам, являлись перед читателем как представители того или иного типа.

---

[72] *Григорьев А.А.* Москва и Петербург: Заметки зеваки. 1. Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге // Григорьев А.А. Одиссея последнего романтика: Поэмы. Стихотворения. Драма. Проза. Письма. Воспоминания об Аполлоне Григорьеве / Сост., вступ. ст. и примеч. А.Л. Осповат. М., 1988. С. 312.

[73] Там же. С. 314.

[74] *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М., 2008. С. 154.

Так, барыни круга, к которому относилось семейство Григорьевых, своими ужимками, ощипываниями и одергиваниями походили большею частью на мать Хорькова из «Бедной невесты»[75].

Юные жительницы Замоскворечья, читающие журналы и ожидающие, «что в последней главе „Онегина" явится опять не убитый им <…> Ленский и соединится с овдовевшею Ольгою, равномерно как Онегин с Татьяной»[76], напоминают Григорьеву героиню комедии «Доходное место» Фелисату Герасимовну Кукушкину.

Описывая семинаристов тридцатых годов, из среды которых вышел домашний учитель Григорьева, писатель замечает, что семинарская обстановка, воспитывающая в юношах нигилизм и практическое отношение к жизни, породила такие типы людей, как Максютка Беневоленский из пьесы «Бедная невеста» и Аким Акимыч Юсов из комедии «Доходное место». Оба этих героя не против взяточничества, благодаря чему их финансовое положение процветает. Правда, семинаристы, окружавшие детство Григорьева, не пошли по стопам героев Островского в силу своего идеализма и неумения делать карьеру.

Подводя итог анализу того, как почвенническое мировоззрение повлияло на художественную прозу Ап. Григорьева, можно констатировать, что описание Москвы обязано своим появлением в мемуарах не столько автобиографическим причинам, сколько идейным убеждениям писателя. В описании Москвы нашло отражение понимание категорий жизни, народа, почвы и типического, ведущее свое происхождение из органической критики Ап. Григорьева и составившее основу мировоззрения всех почвенников. Москва благодаря описанию Замоскворечья предстает древним городом со своим оригинальным лицом, не потерявшим связи с жизнью и почвой. Воспоминания Григорьева позволяют проследить, как ностальгическая привязанность к Замоскворечью и шире – к Москве – обернулась мировоззренческим осмыслением места, включением его в основную категорию почвенничества.

---

[75] *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М., 1980. С. 17.

[76] Там же. С. 59.

Литература

1. *Бойко В.П.* Ф.М. Достоевский о российском предпринимательстве: художественный образ и реальная характеристика // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 359. С.70–74.
2. *Виттакер Р., Егоров Б.Ф.* Жизнь Григорьева в письмах // Григорьев А. Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров, М.: Наука, 1999. С. 293–319.
3. *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.) / Пер. с англ. М.А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 2000. – 500 с.
4. *Григорьев А.* Великий трагик // Григорьев А. Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М.: Наука, 1980. С. 262–294.
5. *Григорьев А.* Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М.: Наука, 1980. – 439 с.
6. *Григорьев А.* «Доходное место» Островского и его сценическое представление // Григорьев А. Театральная критика / Отв. ред. А. Альтшуллер. Л.: Искусство, 1985. С. 293–302.
7. *Григорьев А.А.* Другой из многих // Проза русских поэтов XIX века / Сост., подготовка текста и примеч. А.Л. Осповата. М.: Советская Россия, 1982. С. 45–420.
8. *Григорьев А.А.* Москва и Петербург: Заметки зеваки. 1. Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге // Григорьев А.А. Одиссея последнего романтика: Поэмы. Стихотворения. Драма. Проза. Письма. Воспоминания об Аполлоне Григорьеве / Сост., вступ. ст. и примеч. А.Л. Осповат. М.: Московский рабочий, 1988. С. 311–316.
9. *Григорьев А.* Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров, М.: Наука, 1999. – 473 с.
10. *Григорьев А.* По поводу спектакля 10 мая [1863]. «Бедность не порок» Островского // Григорьев А. Театральная критика / Отв. ред. А. Альтшуллер. Л.: Искусство, 1985. С. 259–274.
11. *Григорьев А.* Русская литература в 1851 году // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. Вдовин, К. Зубков, А. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 181–209.
12. *Де Лазари А.* В кругу Федора Достоевского. Почвенничество. М.: Наука, 2004. – 207 с.
13. *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. – 528 с.
14. *Достоевский Ф.М.* Записная тетрадь 1864–1865 гг. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. XX. Статьи и заметки 1862–1865 / Ред. Г. Фридлендер, Л.: Наука, 1980. С. 188–203.
15. *Егоров Б.Ф.* Краткая летопись жизни Ап. Григорьева // Григорьев А. Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М.: Наука, 1980. С. 374–376.

16. *Егоров Б.Ф.* Художественная проза Ап. Григорьева // Григорьев А. Воспоминания / Подготовил Б.Ф. Егоров. Отв. ред. С.А. Рейсер. М.: Наука, 1980. С. 337–367.
17. *Микитюк Ю.М.* Органическая теория как фундамент почвенничества // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Научный журнал. № 1. Т. 2. Философия. СПб., 2010. С. 24–32.
18. Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье / Ред. кол. Г.В. Макаревич, Б.Г. Альтшуллер и др. М.: Искусство, 1994. – 320 с.
19. Сетевое издание «Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества» / Гл. ред. С. Рублев. 2012–2017 http://www.fedordostoevsky.ru/around/Grigorev_A_A/
20. *Whittaker R.* «My Literary and Moral Wanderings»: Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow // Slavic Review. 1983. Vol. 42. № 3. Pp. 390–407.

«МОИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ И НРАВСТВЕННЫЕ СКИТАЛЬЧЕСТВА»: АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ И ИЗМЕНЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ТОПОГРАФИИ МОСКВЫ[1]

Роберт Виттакер

Городской университет Нью-Йорка

Публикация А.О. Серединой[*], перевод А.О. Серединой[*], О.В. Сапуновой[**]

[*]Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
[*]Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
[**]Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: В статье впервые показываются заслуги Ап. Григорьева, который в своих воспоминаниях «Мои литературные и нравственные скитальчества» отразил изменение в культурной топографии Москвы. На эти изменения, заключающиеся в упадке дворянства и расцвете купечества, обратил внимание

---

[1] Подготовка публикации и перевод выполнены А.О. Серединой в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432). Роберт Тирон Виттакер (1940–2016) – известный американский русист, работавший в Городском университете Нью-Йорка (Lehman College и CUNY School of Professional Studies). Статья Р. Виттакера была впервые опубликована на английском языке в журнале «Slavic Review» (*Whittaker R.* «My Literary and Moral Wanderings»: Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow // Slavic Review. Vol. 42. № 3. 1983. Pp. 390–407). Переводчики выражают благодарность Е.М. Салмановой, супруге покойного Р. Виттакера, за разрешение опубликовать перевод статьи.

The present article by R. Whittaker was translated in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS at the expense of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432). Robert Tyron Whittaker (1940–2016) was a well-known American specialist in Russian literature. He worked at the City University of New York (Lehman College and CUNY School of Professional Studies). The article was first published in English in «Slavic Review» journal (*Whittaker R.* «My Literary and Moral Wanderings»: Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow // Slavic Review. Vol. 42. № 3. 1983. Pp. 390–407). The translators are grateful to E.M. Salmanova, widow of late Whittaker, for her kind permission to publish this translation.

еще в 1835 году А.С. Пушкин. Однако в русской литературе и в 1860-е годы продолжал господствовать утвержденный Грибоедовым образ «фамусовской», барской Москвы. Ап. Григорьев, которому претила претенциозность аристократов, и в воспоминаниях, писавшихся в 1862–1864 годах, и в своих более ранних критических статьях показывал возрастающую роль купеческого, промышленного сословия, которое благодаря ему было включено в почвенническое понимание «народа». Отражая социальный сдвиг в московской жизни, Григорьев внес изменения и в литературный образ культурной топографии Москвы. Вместо Тверской улицы, где жили аристократы, писателем была показана в мемуарах южная часть города – Замоскворечье, которое населяли, по преимуществу, купцы. Кроме того, Ап. Григорьев ввел в русскую литературу новую панораму города со стороны кремлевской стены, также открывающую вид на Замоскворечье. Побуждением к описанию новой топографии Москвы послужила полемика с журналом «Современник», в частности, появление в этом журнале воспоминаний И.И. Панаева, умаляющих культурное значение древней российской столицы[2].

Ключевые слова: Аполлон Григорьев, мемуары, воспоминания, почвенничество, культурная топография города, урбанизм, московский текст.

«MY LITERARY AND MORAL WANDERINGS»: APOLLON GRIGOR'EV AND THE CHANGING CULTURAL TOPOGRAPHY OF MOSCOW

Robert Whittaker

Translated by A.O. Seredina[*], O.V. Sapunova[**]

[*]Lomonosov Moscow State University

[*]A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

[**]Lomonosov Moscow State University

Summary: The article deals with the memoirs of Apollon Grigor'ev, «My literary and moral wanderings», where he showed the changing cultural topography of Moscow. Those changes, that is, the fall of nobility and the rise of the merchants, were noted as early as in 1835 by A.S. Pushkin. But even in the 1860s the literature continued to entertain the image established by A.S. Griboedov – Moscow of Famusov, of nobles. The pretentiousness of aristocracy has always made Apollon Grigoriev sick, and both in his 1862–64 memoirs and in earlier critical articles he showed the increasing role of merchants and industrial business people, that thanks to him was included in the «pochvennichestvo» understanding of the people. In his reflection of the social change in Moscow life Grigor'ev changed the literary image of cultural topography of Moscow. What is shown in memoirs is not the Tverskaya street, a traditional place of aristocracy, but the southern part of the city, Zamoskvorech'e, mostly inhabited by merchants. Ap. Grigor'ev can also be credited with the new panoramic point of view of Moscow, from the Kremlin wall, that also opened up on Zamoskvorech'e. It was polemics with the «Sovemennik» journal that prompted him to describe the new

[2] Аннотация составлена публикатором.

topography, particularly the publication of I.I. Panaev's memoirs, that clearly belittled the significance of the ancient capital of Russia.

Key words: Apollon Grigor'ev, memoirs, recollection, pochvennichestvo, cultural topography of city, urbanism, Moscow text.

Современная русская литература создала свой собственный образ Москвы, изобразив различные типы жителей города и определив особенности среды, в которой они жили[3]. Обстановка, окружающая героев: строения, улицы, площади, маленькие кварталы и более большие районы, – делала достопримечательности легко узнаваемыми и изображалась очень точно, иногда достигая обобщений при описании характеров и стиля жизни. «Типичные» черты появлялись также в случаях, когда московские реалии с их характерными особенностями описывали изображенные в литературе москвичи. Литературные образы Москвы развивались, реальный город также развивался: одно за другим описываемые места становились «типично» московскими. Таким образом, культурная топография города преобразовывалась под влиянием изменяющихся ценностей, символизирующих московские достопримечательности и местное население.

В русской мемуаристике XIX века ни одно произведение не превосходит «Мои литературные и нравственные скитальчества» по живости и достоверности воспроизведения исторических событий и обстановки того особенного времени и пространства[4]. В этом произведении, самом

---

[3] Это исследование было частично поддержано грантом Нью-Йоркского Городского Университета в рамках Программы поддержки исследований. Автор выражает свою благодарность профессору Роберту Гохстанду, преподавателю географического факультета Калифорнийского Государственного Университета в Нортридже за его помощь в подготовке карты.

Ценные обзоры и анализ описаний, дополняющие образ Москвы, см. *Грегори Пол.* Тема Москвы в русской литературе XIX века. На русском: дис. ... канд. фил. наук, Вандербилтский университет, 1973.

[4] «Мои литературные и нравственные скитальчества» изначально были опубликованы в журнале «Время», 1862, номера 11 и 12, и в журнале «Эпоха», 1864, номера 3 и 5. Здесь источник цитируется по изданию *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. Автор использовал свой собственный перевод, чтобы сохранить особенности стиля Григорьева, часто весьма непростого, который довольно точно передан в переводе Ральфа Матлоу «"Мои литературные и нравственные скитальчества" и другие автобиографические материалы Аполлона Григорьева» (Нью-Йорк: Даттон, 1962).

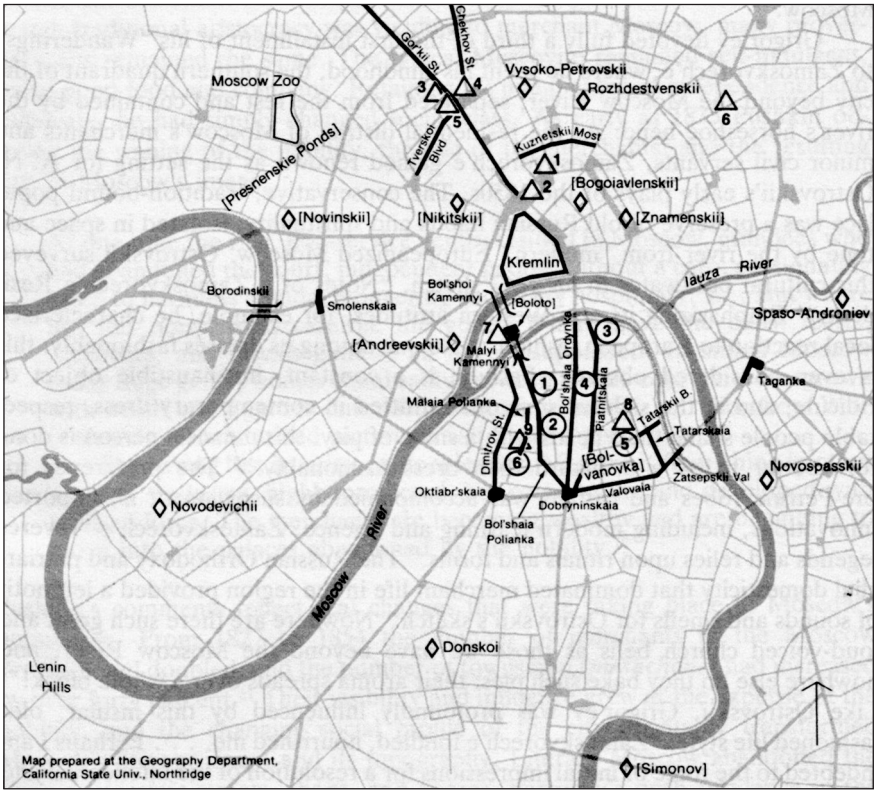
знаковом в его творчестве, критик и поэт Аполлон Александрович Григорьев (1822–1864) изобразил Москву своего детства в конце 1820-х и начале 1830-х. Однако, занимаясь мемуарами с 1862 по 1864 годы, Григорьев описал Москву, которая изменилась до неузнаваемости за предыдущие 30 лет. В течение нескольких десятилетий, начиная с 1812 года, образ города был преимущественно аристократическим, но к середине века начал появляться новый образ купеческой Москвы. «Скитальчества» подтвердили это изменение богатым описательным материалом, иллюстрирующим сопутствующий сдвиг в культурной топографии города.

В основе григорьевских воспоминаний лежит литературная и нравственная топография Москвы. Он «скитается» и буквально, и метафорически, рассматривая культурные достопримечательности города и объясняя социальную и духовную натуру людей города. Будучи *скитальчествами*, перемещения Григорьева, очевидно, не имеют цели или даже направления: он не паломник, совершающий хождение к священному месту, и не турист с путеводителем в руках или заранее спланированным маршрутом. Скорее, он просто блуждает по городу, поворачивая куда угодно и отвлекаясь, на что пожелает, и его проводник – лишь прихоть или случай. Подобно тому, как скитальцы часто ходят кругами, эти воспоминания представляют собой цикл (структура, часто используемая в лучших поэтических и критических работах Григорьева). Записки объединяются, скорее, в собрание очерков, а не в упорядоченное описание детства, части и главы которого располагаются в хронологической последовательности. Описания событий и впечатлений детства прерываются главами о семье и влиянии культуры, а также рассуждениями об истории литературы, журналистике, собственных идеалах Григорьева, которых он придерживался в 1850-е годы[5]. Единственная тема, объединяющая все части, – влияние и значимость купеческой Москвы.

Треть первой части «Скитальчеств» посвящена исключительно Замоскворечью, где Григорьев провел свое детство; это район в южной четверти города по ту сторону Москвы-реки, отделенный от остальной

---

[5] Григорьев отказался от системы нумерации первой главы («Часть первая» состоит из пяти пронумерованных главок). Вторая часть отсутствует, хотя вторая глава носит подзаголовок «Детство» и открывает новую нумерацию (главы 1 и 2). Третья часть продолжается с главы 3 и заканчивается главой 6, хотя главы не следуют в строгой хронологии; четвертая часть состоит из двух непронумерованных глав.



Карта приготовлена географическим факультетом
Калифорнийского Университета в Нортридже.
Названия в [скобках] означают территории или здания, которые не сохранились.

Здания:
1. Большой Театр
2. Дом Советов
3. Музей Революции
4. [Дом Фамусова]
5. Место, где родился Григорьев
6. [Дом Лариных]
7. Винные погреба
8. [Первый дом Григорьева]
9. [Второй дом Григорьева]

Церкви:
1. Святого Григория Чудотворца
2. Успения в Козаках
3. [Святой Параскевы Пятницы]
4. Святого Клемента Римского
5. [Преображения Господня на Болвановке]
6. [Преображения Господня в Наливках]

территории и ограниченный подковообразным изгибом русла реки. Жилой район московских купцов и младших чинов государственных служащих, Замоскворечье прославилось как место действия ранних пьес А.Н. Островского 1850-х годов. Консервативный, сильно привязанный к традиции простой народ, изолированный в пространстве и времени рекой от «современной», европеизированной Москвы, был хранителем старых русских обычаев и духовности. Островский привел описание этой «культурной заводи» в очерке 1847 года «Записки замоскворецкого жителя»[6]. К примеру, подчеркивая свои антизападные настроения, он так охарактеризовал местную реакцию на европейскую моду: «У нас никогда по моде не одеваются, это даже считается неблагопристойным. Мода – постоянный, неистощимый предмет насмешек, а солидные люди при виде человека, одетого в современный костюм, покачивают головой с улыбкой сожаления; это значит: человек потерянный. Будь лучше пьяница, да не одевайся по моде»[7]. Предпочтение допетровских сарафанов и кафтанов сопровождалось подозрительным отношением ко всем ввозимым нововведениям, включая современную образованность и науку: Замоскворечье «чтит легенды и полагается на ритуалы и формы». Русское православие и патриархальная семейная жизнь, определявшие купеческую жизнь Замоскворечья, стали источником лейтмотивов звуков и запахов в очерке Островского: «Нигде нет таких больших и громогласных колоколов, как у нас за Москвой-рекой, и нигде в другом месте не пекут таких пирогов, запах которых распространяется по целому кварталу»[8]. На Григорьева, как и на Островского, огромное влияние оказывал этот замкнутый, старомодный стиль жизни: «Воскормило меня, возлелеяло Замоскворечье. <…> Быть может, силе первоначальных впечатлений обязан я развязкою умственного и нравственного процесса, совершившегося со мною, поворотом к горячему благоговению перед земскою, народною жизнью»[9]. Однако «Скитальчества» – это не только автобиография; Замоскворечье имело значение не только как важный элемент частной жизни Григорьева, но также играло огромную роль в создании образа Москвы в целом.

---

6 *Островский А.Н.* Записки замоскворецкого жителя // Островский А.Н. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 1. М., 1973. С. 32–61.

7 Там же. С. 59.

8 Там же. С. 56, 58.

9 *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 10.

Аристократический образ города нашел свое классическое выражение в сатирической комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», написанной в 1824–1825 годах[10]. К 1850 году внезапная популярность Островского ознаменовала упадок грибоедовской Москвы и возвышение нового образа города. Так, поздравляя драматурга с колоссальным успехом его первой комедии, А.Ф. Писемский писал: «Ваш “Банкрут” – купеческое “Горе от ума”»[11]. Островский стал новым Грибоедовым: его Большов – новый Фамусов, его Пятницкая – новая Тверская (ныне это улица Горького), Купеческое собрание – новое Дворянское собрание. Но, хотя традиционная аристократическая Москва уступила купеческой, многие особенности, ставшие притчей во языцех, оставались неизменными. Типичный москвич всё так же потакал своим желаниям, любил хорошую еду и приятную компанию. Он сохранил свою невежественную самоуверенность и религиозность; изменился лишь его социальный класс. Еще в 1835 году Пушкин обратил внимание на упадок дворянства и подъем купечества, а также на перемену в образе Москвы, вызванную ими:

> Некогда в Москве пребывало богатое неслужащее боярство, вельможи, оставившие двор, люди независимые, беспечные, страстные к безвредному злоречию и к дешевому хлебосольству. <...> Но куда девалась эта шумная, праздная, беззаботная жизнь? Куда девались балы, пиры, чудаки и проказники – все исчезло. Ныне в присмиревшей Москве огромные боярские дома стоят печально между широким двором, заросшим травою, и садом, запущенным и одичалым. <...> «Горе от ума» есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. <...>
>
> Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною си-

---

[10] Подробнее об анализе прототипов в комедии «Горе от ума», об образе героев жизни и окружающей обстановке см.: *Гершензон М.* Грибоедовская Москва. 2-е изд. М., 1916.

[11] Из письма от 7 апреля 1850, см.: Неизданные письма из архива А.Н. Островского / Под ред. М.Д. Прыбунова и др. М.–Л., 1932. С. 336. Из-за цензуры название «Банкрут» было изменено на «Свои люди – сочтемся!», и в таком виде комедия была напечатана в «Москвитянине» в 1850 году в номере 6 (март). Театральная цензура отнеслась к пьесе с большей строгостью: премьера комедии состоялась только 16 января 1861 года в Петербурге.

лою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством.[12]

Комментарии Пушкина отражают реальные изменения, происходившие с московским населением. С 1827 по 1854 годы количество купцов на территории Московской губернии удвоилось, а число городских жителей (мещан) выросло более, чем на 40%[13]. Они стали заметны, их влияние возросло, что поколебало позиции дворян; изменяющаяся социальная обстановка в городе неизбежно внесла коррективы в литературный образ Москвы и ее топографию. Литературная Москва отказалась от изображения аристократических улиц, лавок и домов. Волею судьбы, в реальном мире роскошная усадьба Фамусова, соседствующая с лучшими домами Тверской, (располагавшимися в Путниковском переулке, через дорогу от Страстного монастыря, сейчас там находится здание «Известий») должна была превратиться в здание школы[14].

Аристократическая Москва была представлена в основном западной четвертью города, начинающейся из центра города от Кремля. Этому «алтарю России» и «баснословному Фениксу», как описывал ее Лермонтов, посвящали патриотические стихотворения многочисленные поэты: В.А. Жуковский, Н.М. Языков, Е.А. Баратынский, В.Г. Венедиктов, Н.В. Станкевич, А.И. Полежаев[15]. К северу от Кремля, сразу за зданием Дворянского собрания (сейчас это Дом Советов) и Большим Театром располагался Кузнецкий мост, известный благодаря наибольшему в городе количеству лучших модных лавок, откуда приходили, как жаловался Фамусов, «моды к нам, и авторы, и музы: Губители карманов и сердец»[16]. К северо-западу от Кремля простиралась Тверская, на которой располагался фамусовский Английский Клуб (сразу за углом его дома, теперешний

---

[12] *Пушкин А.С.* Путешествие из Москвы в Петербург // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в шести томах. Т. 5. М.-Л., 1936. С. 359–361.

[13] *Gohstand Robert.* The Internal Geography of Trade in Moscow from the Mid-Nineteenth Century to the First World War (Volumes 1–3). (Дис. ... канд. фил. наук, Калифорнийский университет в Беркли, 1973. Т. 1. С. 17–18.

[14] *Гершензон М.* Грибоедовская Москва. 2-ое изд. М., 1916. С. 19.

[15] *Лермонтов М.Ю.* Панорама Москвы // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. 2-ое изд. Т. 4. Л., 1981. С. 339. Более обширное собрание поэтических произведений, описывающих аристократическую Москву см.: Москва в родной поэзии / Под ред. С.И. Понамарева. СПб., 1880.

[16] «Горе от ума», акт 1, строки 90–91.

Музей Революции). Пушкин перечислил достопримечательности, располагавшиеся вдоль этой главной аристократической артерии, по которой Татьяна Ларина въехала в Москву[17]. Лермонтов высмеивал завсегдатаев Тверского бульвара, где вся светская Москва встречалась для прогулок[18]. Дальше от центра, прямо на запад от Кремля, располагались Пресненские Пруды (сейчас они частично находятся на территории Московского Зоопарка, а также вокруг него) – не менее знаменитое место прогулок и так же часто вдохновляющее на модную тогда социальную сатиру[19]. Несколько огрубляя, можно считать, что южная граница аристократической Москвы тянулась вдоль линии от Кремля до Воробьевых Гор (ныне – Ленинские Горы), поднимаясь к юго-западу. С этой высоты открывалась самая популярная панорама аристократической Москвы, наиболее известная, пожалуй, как место клятвы А.И. Герцена и Н.П. Огарева, обещавших «пожертвовать <…> жизнью на избранную [ими] борьбу». Кремль и его «блестящие купола» засвидетельствовали этот торжественный акт, который был совершен «в виду всей Москвы», словно его засвидетельствовала вся Россия, ушедшая и грядущая. Эти «святые холмы» служили «местом богомолья» патриотически настроенных молодых революционеров, равно как и многочисленных дворян другой Москвы[20].

Когда купеческий образ Москвы вытеснил этот образ, фокус культурной топографии города переместился с западной четверти на южную. Замоскворечье теперь стало типичной Москвой. Так, Григорьев начинает свои «Скитальчества» с утверждения:

> Если вы бывали и живали в Москве, да не знаете таких ее частей, как, например, Замоскворечье и Таганка, – вы не знаете самых характеристических ее особенностей. Как в старом Риме Тра-

---

[17] «Евгений Онегин», глава 7, строфы 36–38. Хотя Татьяна, весьма предсказуемо, остановилась в той части Москвы, которая тоже вопреки традиции ассоциировалась с аристократическим образом (на углу улицы Грибоедова и Большого Харитоновского переулка, см. *Шамаро А.* Ларинский домик // Шамаро А. Действие происходит в Москве. М., 1979. С. 24–29), она приехала на «ярмарку невест», чтобы найти подходящего мужа.

[18] Автор отмечает, что в английском в 1830 году слово «бульвар» писалось «bulevar», в то время как современное написание – «boulevard».

[19] См.: *Пыляев М.И.* Старая Москва (рассказы из былой жизни первопрестольной столицы). СПб., 1891. С. 505–549.

[20] *Герцен А.И.* Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 8. М., 1956. С. 81–82.

> стевере, может быть, не без основания хвалится тем, что в нем сохранились старые римские типы, так Замоскворечье и Таганка[21] могут похвалиться этим же преимущественно перед другими частями громадного города-села, чудовищно-фантастического и вместе великолепно разросшегося и разметавшегося растения, называемого Москвою.[22]

Согласно описанию Григорьева, эта часть была характерна, скорее, для города середины века, потому как она сохранила старомосковские черты, нетронутые временем и сохранившие национальную чистоту. Как было ранее с аристократическим образом, купеческая Москва теперь стала олицетворять не только город, но и наиболее ценные характеристики России в целом. В качестве сравнения критик приводит географическое расположение Москвы и Рима: как Замоскворечье, старая четверть Трастевере, располагавшаяся вдоль реки, начиная от более престижных частей, была местом жительства низших классов; Григорьев указывает не только на сходство Москвы с другими старинными европейскими городами, но также на ее роль колыбели русской культуры[23]. Таким образом, по замечанию писателя, топография Москвы была одним из примеров исторической географии всех древних русских городов. Вдоль рек, начиная от кремлей и аристократических районов «сосредоточивалась упрямо старая жизнь» и «поневоле закисала в застое». Для Григорьева Замоскворечье было квинтэссенцией не только Москвы, но и России.

Московские славянофилы также смотрели на древнюю столицу как на символ русскости, противопоставленный западному Санкт-Петербургу. Григорьев первым заявил о своей приверженности этому взгляду в очер-

---

[21] Таганка, расположенная также на юго-востоке, но только между Москвой-рекой и Яузой, входила не в состав Замоскворечья, а в Заяузье, и была полностью купеческой и одновременно – центром московских староверов.

[22] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 8.

[23] Сравнение Москвы с Римом, проведенное Григорьевым, построено не столько на их одинаковой топографии (или параллельном развитии их региональной топографии, начиная с районной – «за Москвой-рекой» и «за Тибром»), сколько позаимствовано из «Рима» Гоголя; в этом произведении критик чувствовал «наш родной русский быт» и обращал внимание на образ Москвы и Руси (*Григорьев А.А.* Замечания об отношении современной критики к искусству // Москвитянин. 1855. №№ 13–14 [июль]). В любом случае, григорьевская Москва определенно не «третий Рим» славянофилов.

ке 1847 года «Москва и Петербург», в котором подчеркивал теплое гостеприимство в домах и простое очарование своего родного города[24]. В 1850-х, когда Григорьев был ведущим критиком «молодой редакции» «Москвитянина», его промосковские симпатии разрослись до фантастических размеров, особенно сильно это выражалось в его (часто скандальном) энтузиазме при рассмотрении купечества у Островского. Но, хотя Григорьев глубоко уважал славянофилов за то, что они были его единомышленниками по части преданности Москве, и разделял некоторые из их принципов (в частности, их веру в исконную русскую культуру и бережное хранение народных традиций, веру в органический принцип в истории), он все же расходился с ними во многих существенных аспектах. Будучи горожанином, проживающим в Замоскворечье, Григорьев отвергал сельские идеалы славянофилов, которые были владеющими землей дворянами и потому особые духовные и социальные ценности приписывали крестьянству. В 1856 году в письме к А.И. Кошелеву Григорьев определил свои основные разногласия с идеологией славянофилов. Соглашаясь, что «залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов», он считал вместилищем настоящей русскости московские городские классы – «в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую извечную Русь»[25], таким образом урбанизируя один из существеннейших идеалов славянофилов.

За этим несогласием Григорьева стоит его глубокая неприязнь к претенциозности дворян, которые со временем стали последовательно придерживаться аристократической точки зрения. Это объясняет, почему он так активно нападал на аристократический образ Москвы. В статье «Горе от ума», написанной незадолго до «Скитальчеств», критик объявляет Чацкого «единственным истинно героическим лицом нашей литературы» за его моральный протест против «лжи, зла и тупоумия» Фамусова и его ближайшего окружения[26]. В «Скитальчествах» писатель раз-

---

[24] *Григорьев А.А.* Москва и Петербург. Заметки зеваки. I. Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге // Московский городской листок. Т. 88. 1847. С. 352–354. Стоит отметить, что подзаголовок также предполагает «скитальчества».

[25] *Григорьев А.А.* Материалы для биографии / Под ред. В.А. Княжнина. Петроград, 1917. С. 151.

[26] *Григорьев А.А.* По поводу нового издания старой вещи. Горе от ума. СПб, 1862 // Время. 1862. № 8. Цитируется по книге: *Григорьев А.А.* Литературная критика / Под ред. Б.Ф. Егорова. М., 1967. С. 495, 501.

ражается в сторону Фамусова тирадой, направленной против «Московских элегий» Михаила Дмитриева, который окутал сентиментальностью аристократическую Москву со скучным самоудовлетворением. Григорьев нашел стихотворения «способными самого истого москвича, если только в нем мало настоящей московской закваски, довести до полнейшего остервенения» и обвинил Дмитриева в том, что он – «Фамусов, явно и по рефлексии презирающий народ и в купечестве, и в сельском свободном сословии»[27]. В «Скитальчествах» писатель настаивает на культурной важности Москвы, но уже не как аристократического города или абстрактного славянофильского символа; важнейшее место в городе теперь занимает современное критику, населенное средним классом, совершенно урбанизированное Замоскворечье.

Новый образ Москвы, созданный Григорьевым, был уникальным вкладом в журнальную полемику начала 1860-х, которую журнал «Время» братьев Достоевских развернул против радикальной печати, особенно «Современника». Обстановка в петербургской журналистике того времени обострила полемические аспекты, затронутые в «Скитальчествах». В середине 1862 года Григорьев, до того времени нерегулярно участвовавший в журнале Достоевских, только что вернулся в Петербург из годового добровольного изгнания в Оренбург[28]. По прибытии он обнаружил, что принципиальная борьба между журналами внезапно была устранена: в июне правительство закрыло «Современник» и «Русское слово», а в июле ведущие критики этих изданий, Н.Г. Чернышевский и Д.И. Писарев, были арестованы[29]. (Ситуация, сложившаяся в результате этих событий, стала совсем безнадежной, когда в ноябре 1861 года умер критик «Современника» Н.А. Добролюбов, а феврале 1862 года – редактор и фельетонист того же журнала И.И. Панаев.) Ежегодная кампания по привлечению новых подписчиков началась с падения их числа, главные полемисты «Времени» – Федор Достоевский и Николай Страхов – всё еще пу-

---

[27] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 56.

[28] «Нерегулярность» его участия в журнале была обусловлена тем, что за месяц до отъезда в Оренбург, когда он впервые опубликовался во «Времени», Григорьев находился в долговой тюрьме (см.: *Виттакер Р.* Неопубликованные письма Аполлона Григорьева 1859–1860 гг. // Вестник Московского университета. Сер. 9. 1981. №. 6. С. 49).

[29] *Лемке М.* Эпоха цензурных реформ 1859–1865 годов. СПб.: Герольд, 1904. С. 179ff и 188; *Woehrlin W.F.* Chernyshevskii: The Man and the Journalist. Cambridge, Harvard University Press, 1971. С. 116ff.

тешествовали по Европе; Григорьев решил немедленно воспользоваться этой уникальной возможностью, заполнить «журналистский вакуум» и увеличить круг читателей журналов[30]. Его полемический вклад в эту кампанию увенчался «Скитальчествами», появившимися в ноябре и декабре.

Почвенничество, принятое во «Времени», было попыткой примирить идеологии западников и славянофилов и объединить отчужденные социальные классы возвращением к истинному русскому национальному характеру – «почве»[31]. В начале 1862 года Н. Страхов определил «почву» как «те коренные и своеобразные силы народа, в которых заключаются зародыши всех его органических проявлений», добавляя примечание для прояснения метафоры: «Когда о народе говорят по аналогии как о почве, то почва здесь разумеется не в геологическом смысле и не в агрономическом, <...> а в смысле органической географии. В смысле этой географии почва означает часть земной поверхности, отличающуюся известным характером своих растений»[32]. Новый образ Москвы, созданный Григорьевым, был как раз такой органической географией, а Замоскворечье олицетворяло ту самую «русскую почву».

Вопреки надеждам на примирение, взгляды идеалистов и противников радикальных перемен, печатающихся во «Времени», привели к обострению конфликта с материалистической и революционной позицией редакции «Современника». Почвенники обвиняли радикалов в крайнем западничестве, а радикалы, в особенности, Чернышевский, чрезвычайно гордились этим наследием. В период кризиса в 1861 году «Современник» публикует «Литературные воспоминания» Панаева о событиях 1830–1840-х годов, возрождая тем самым старое противостояние славянофилов и западников двух «столиц». Для западников Петербург символизировал европейскую цивилизованность, а Москва – русскую отсталость. Панаев

---

[30] В период расцвета карьеры критика Григорьев опубликовал девять значимых статей, три крупных театральных обзора и рецензию книги в шести выпусках журнала «Время», выходивших с июля по декабрь. Однако, едва число подписчиков «Времени» в 1863 году достигло того же количества, каким было в 1862 году, как в апреле издание журнала было прекращено (*Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Время» 1861–1863. М., 1972. С. 43).

[31] См.: *Dowler E. Wayne.* The “Native Soil” (Pochvennichestvo) Movement in Russian Social and Political Thought 1850–1870. (Дис. ... канд. фил. наук, Лондонский университет, 1973), особенно с. 148–176 и 192–196.

[32] *Страхов Н.* Пример апатии (Январь 1862) // Страхов Н. Из истории литературного нигилизма 1861–1865. СПб., 1890. С. 113–115.

посвятил неоправданно большой фрагмент воспоминаний Москве, хотя посетил ее этот закосневший петербургский журналист лишь однажды, в 1839 году, причем визит был крайне непродолжительным[33]. Будучи западником, он возвышает Петербург за счет Москвы, представляет незначительной культурную жизнь последней и умаляет значение ее интеллектуалов. В ответ на это Григорьев приступает к «Скитальчествам», полемически направленным против предвзятой клеветы противников на образ Москвы. Михаилу Достоевскому он адресует следующее заявление: «Вы вызвали меня, добрый друг, на то, чтобы я написал мои „литературные воспоминания"», – это отсылка к Панаеву и «Современнику»[34].

Чтобы представить современное культурное значение Москвы как можно менее значимым, Панаев усилил старый аристократический образ города, показав классическую версию фамусовской Москвы. От отметил «не городскую жизнь в том смысле, как мы ее понимаем теперь, а патриархальную, широкую помещичью жизнь, перенесенную в город»: жизнь визитов, карточных игр, обедов, балов, пышных празднеств. Литературные вечера были вялыми, а театральные – скучными: в 1839 году, посетив знаменитую постановку с П.С. Мочаловым «Гамлета», переведенного Н.А. Полевым, Панаев остался «усталым, с неприятным, тяжелым впечатлением»[35]. Картина дополнилась перечислением всех москвичей, славившихся эксцентричностью, таких как М.Н. Загоскин, М.П. Погодин, М.Н. Катков, Каролина Павлова и ее муж.

Неудивительно, что панаевская топография аристократической Москвы оказалась ничуть не менее традиционной. Он посетил Кремль, чтобы увидеть древние городские памятники, «усадьбу» Аксакова на Смоленском рынке (ныне площади), дом Великопольского на Пресненских прудах, идиллические берега Москвы-реки в европейском стиле с видом на Драгомиловский (ныне Бородинский) мост; также он совершил паломничество к Воробьевым горам вместе с Загоскиным, чью цитату, произнесенную во время восторженного созерцания панорамы, он повторил: «Как, в самом деле, настоящий русский может не любить Москвы?» Однако, как бы Панаев ни восхищался московской «живописностию и ее

---

[33] Главы о Москве (1–5 главы из части 2) в «Литературных воспоминаниях» Панаева были опубликованы в «Современнике» в 1861 году, номера 9 и 10 (*Боград В.* Журнал «Современник» 1847–1866: Указатель содержания. М.–Л., 1959. С. 402, 404).

[34] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 5.

[35] *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 145, 149, 153, 158.

старинными церквами», он высмеивал ее аристократов, особенно славянофилов и Константина Аксакова, чья фанатичная любовь к Москве и восторженная идеология казались по-юношески наивными[36]. Панаев по-настоящему проникается симпатиями к В.Г. Белинскому, который, расставаясь со своими друзьями, сказал: «Я петербуржец... А вы – москвичи, провинциалы; да, ваша Москва – провинция, что вы ни говорите и как ни гордитесь ею...»[37].

Григорьев не менее, чем Панаев, презирал аристократическую Москву. Но вместо того, чтобы совершенно отрицать значение города, он сконцентрировался на другом образе Москвы. И эта пересмотренная культурная топография была его полемической защитой города. Так, Григорьев описывает Замоскворечье дважды: во вступительной главе «Первые общие впечатления» он берется провести читателя по этой части города как проводник, и в четвертой главе «Сторона» он обозревает панораму Замоскворечья со стороны кремлевской стены.

Григорьев начинает свою экскурсию от Кремля и, «скитаясь», уходит вглубь Замоскворечья, рассказывая о достопримечательностях, встречающихся по пути. Этот прием, открывающий произведение, отсылает читателя к «Прогулке по Москве» К.Н. Батюшкова, в которой описываются здания, улицы и типичные москвичи, и, тем самым, создается традиционный образ города 1811–1812-х годов[38]. Путь Григорьева ведет к купеческой Москве, составляющей образ, совершенно противоположный «аристократическому» маршруту Батюшкова. Батюшков начинает с Кремля, идет на север к Кузнецкому Мосту, затем на северо-запад от Тверской по Тверскому Бульвару, и оказывается, наконец, у Пресненских прудов на западе. Григорьев поворачивается в противоположном направлении, и движется на юг от Кремля, пересекает Болотную площадь (ныне площадь Репина), следует от Большой Полянки на юго-восток, затем поворачивает на восток и доходит до Болвановки (сейчас это район между Первым и Вторым Новокузнецким переулком).

В противоположность модным лавкам на Кузнецком Мосту, Григорьев отмечает «скучность» казенных винных погребов (где сейчас находится жилой комплекс за кинотеатром «Ударник») на Болотной площади,

---

[36] Там же. С. 150, 156, 164.

[37] Там же. С. 192.

[38] *Батюшков К.Н.* Прогулка по Москве // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 379–393.

расположенных около овощных лавок и амбаров с зерном. Вместо описания аристократов, прогуливающихся по Тверскому бульвару, Григорьев изображает купеческую Москву в «праздничную, торжественную минуту» на Якиманке (ныне Дмитровская улица). Здесь каждый год 19 августа

> чуть что не от самого Кремля движутся огромные массы народа за крестным ходом к Донскому монастырю, и все тротуары полны празднично разрядившимся народонаселением правого [западного] Замоскворечья, и воздух дрожит от звона колоколов старых церквей, и все как-то чему-то радуется, чем-то живет, – живет смесью, пожалуй, самых мелочных интересов с интересом крупным ли, нет ли – не знаю, но общим, хоть и смутно, но общественным на минуту. И право, – я ведь неисправимый, закоренелый москвич, – хорошая это минута.[39]

Местные жители не только «прогуливались» иначе, чем их благородные соотечественники, их домашняя жизнь также прямо противоречила традиционному образу, описанному аристократами от Батюшкова до Панаева. Григорьев подчеркивает простую, основательную, замкнутую семейную жизнь Замоскворечья, огражденную от посторонних «заборами с гвоздями» и «сторожевыми псами на цепи». Здесь все дома были крепостями, чье теплое сияние и «шипящие самовары» возбуждали чувство зависти в окружающих.

Сами описания топографии Замоскворечья у Григорьева нетрадиционны, особенно использование органических метафор и неожиданных сравнений с итальянскими городами. Создается образ Москвы-растения – растительные сравнения были очень свойственны писателю и процветали в его «органической критике», – простирающегося вплоть до основных магистралей Замоскворечья, которые становятся тремя «жилами». Две крупнейшие из них – Большая Полянка слева (на восток) и Якиманка справа (на запад) – питают старые городские ворота: Серпуховские (ныне Добрынинская площадь) и Калужские (ныне Октябрьская площадь). Средняя «жила» – Малая Полянка, «межеумок», ведущий в никуда.

---

[39] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 9. Ежегодное шествие от Успенского собора к монастырю проводилось в честь освобождения Москвы от татаро-монгольского ига в 1591 году. Традиция поклонения Донской иконе Божьей Матери была заложена царем Федором Михайловичем, построившим в 1592 году монастырь в честь этой победы.

Продолжая сравнивать Замоскворечье с древними итальянскими городами, Григорьев описывает Малый Каменный мост (к настоящему моменту уже дважды перестроенный) как «единственный мост старой постройки, уцелевший как-то до сих пор от усердия наших реформаторов-строителей и напоминающий мосты итальянских городов, хоть бы, например, Пизы»[40]. Гуляя вдоль Большой Полянки, он замечает «большой дом итальянской и хорошей итальянской архитектуры»[41], описание которого использует как прелюдию к поэтическим размышлениям о церкви Святителя Григория Чудотворца (Григория Неокесарийского), расположенной напротив Полянской площади (ныне Бродников переулок)[42]. Григорьев выгодно сравнивает архитектуру этой «низенькой, темно-красной» церкви с ее «оригинальной физиономией» с итальянскими церквями и обнаруживает, что она очень похожа на знаменитую церковь XIV столетия Santa Maria della Spina в Пизе: «такую узорчатую и вместе так строго стильную, что она даже кажется грандиозною»[43]. Указывая на выразительность архитектуры и древность церкви (построенной в 1679 году), Григорьев намекает, что европеизирующие реформы были избыточными для культуры, уже создававшей архитектуру высокого уровня, соотносимого с европейским. Он заключает, что «при ее созидании *что-то* явным образом бродило в голове архитектора; <...> и все-таки вышло *что-то*, тогда как ничего, ровно ничего не выходит из большей части послепетровских церковных построек»[44]. В Замоскворечье до сих пор наблюдается чистота русских архитектурных стилей, какими они были до того, как уступили светской имитации, насажденной реформами Петра Великого.

---

[40] Там же. С. 9. Большой Каменный мост был сконструирован из железа в 1859 году и заменил Всехсвятский мост семи пядей в длину, построенный в 1692 году и бывший первым мостом через Москву-реку. См.: «Имена московских улиц» под ред. А.М. Пегова, повт. ред. (Москва, 1975), с. 484.

[41] Дом Прозоровкого, построенный В.И. Баженовым в 1793 году и перестроенный М.Ф. Казаковым, располагался по адресу Большая Полянка, дом 1. Описание см.: *Николаев Е.В.* Классическая Москва. М., 1975. С. 37, 113–114.

[42] Краткое описание и фотографии церквей и монастырей, упомянутых у Григорьева, см.: Москва златоглавая: памятники религиозного зодчества Москвы в прошлом и настоящем. М. и Париж: YMCA-Press, 1979, в доме № 102 располагалась церковь Николая Чудотворца. Информацию о ней см. под соответствующим номером.

[43] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 9–10.

[44] Там же. С. 10.

Прогулка Григорьева по Замоскворечью покрывает не только пространство – улицы и здания, – но и время. Проходя все дальше и дальше в эту часть города, он все больше углубляется в историю Москвы. От храма свят. Григория он движется дальше на юг и к более раннему историческому периоду – церкви Успенья, построенной в 1695 году[45]. Здесь Григорьев указывает не на древность церкви, а на ее расположенность в том месте, где стояли казачьи отряды Дмитрия Донского в конце XIV века. Затем он идет на восток, в те части города, названия которых связаны с их историческим значением: в Ордынскую и Татарскую слободы, где останавливались слуги послов из Золотой Орды и их татарские отряды[46]. Наконец, Григорьев приходит на Болвановку, «прозванную так потому, что тут, по местным преданиям, князья наши встречали ханских баскаков и кланялись татарским болванам». Григорьевская топография охватывает период от XVII века до начала XIV века, известного как возвышение Москвы.

Эта прогулка сквозь историю привела Григорьева также к его собственным духовным и интеллектуальным истокам: «на Болвановке, началось мое несколько-сознательное детство, то есть детство, которого впечатления имели и сохранили какой-либо смысл»[47]. Хотя его пешая прогулка по Замоскворечью подошла к концу, Григорьев не остановился на этом. Скорее, он вернулся к своему «досознательному» детству до 1827 года, которое он провел вблизи Тверской. Семья Григорьева переехала из этого аристократического района – его «потерянной Аркадии», – когда ему было 5 лет. Перемещение в его собственной «топографии» символизирует историческую эволюцию образа Москвы.

Григорьев предупреждает своих читателей: «Я намерен писать не автобиографию, но историю своих впечатлений», и только тех впечатлений, которые значимы исторически, «только тех, что характеризуют эпоху вообще»[48]. Значимость его рождения и проведения ранних лет жизни на Тверской обусловлена историческими событиями, подорвавшими московскую аристократию. Его дед со стороны отца (который получил наследственное дворянство благодаря службе) владел двумя домами на Ма-

---

[45] Успения Пресвятой Богородицы в Казачьей слободе, см.: Москва златоглавая, № 107.

[46] Эти районы до сих пор именуются по названиям улиц Большая Ордынка и Татарская.

[47] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 10.

[48] Там же.

лой Дмитровке (ныне Чеховская улица), которые сгорели во время французской оккупации; Григорьев появился на свет уже в доме в Малом Палашевском переулке, выходящем на Тверскую[49]. Один особый факт определяет культурную историю этой магистрали – это главный путь из Петербурга, по которому прибывали в Москву из имперской столицы всё (и все) наиболее важное (так было вплоть до открытия железной дороги в 1851 году). Григорьев помнил, как он стал свидетелем похоронной процессии Александра I, помнил, что ощущал, как «странный страх господствовал тогда в воздухе», вызванный неудавшимся восстанием декабристов. Хоть ему и было всего три года в то время, он утверждал, что эти события, глубоко потрясшие дворянство, сильно повлияли и на него: «Общественная катастрофа, разразившаяся в это время, катастрофа, с некоторыми из жертв которой мой отец был знаком по университетскому благородному пансиону, страшно болезненно подействовала на мое детское чувство»[50].

В доказательство этому Григорьев цитирует фрагмент из мемуаров Альфреда де Мюссе, описывающий влияние наполеоновских войн на молодое поколение французов. Эти страницы из Мюссе четко указывали читателям «Скитальчеств» на очевидное на сходство с «Былым и думами» Герцена, первое полное издание которых на тот момент только что было опубликовано в Лондоне (1861 год)[51]. В первой главе Герцен (родившийся в 1812 году в доме на другой стороне Тверской, через дорогу от дома Григорьева[52]) рассуждал, что вторжение Наполеона, разрушение

[49] *Федоров Г.А.* Новые материалы о ранних годах жизни Ап. Григорьева // Григорьев А.А. Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 368–373. Рожденный вне брака, Григорьев был зарегистрирован как мещанин вплоть до выпуска из университета.

[50] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 11.

[51] Случайная выборка отрывков из «Былого и дум» публиковалась в альманахе Герцена «Полярная звезда» с 1855 по 1858 годы; первая редакция двух томов, опубликованных в 1861 году, содержала 1–4 части, повествующие о периоде с 1812 по 1847 годы. Григорьев прямо ссылался на детские воспоминания Герцена о домашних слугах (*Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 15–16), но его описания не противоречили герценовскому образу Москвы. Образ, созданный Герценом, был хотя и насквозь аристократическим, но не таким положительным, как у Панаева. Подробнее об образах Москвы Григорьева и Герцена см.: *Егоров Б.Ф.* Художественная проза Ап. Григорьева // Там же. С. 154–161.

[52] *Елизаветина Г.* Александр Иванович Герцен и Николай Платонович Огарев // Елизаветина Г. Русские писатели в Москве. М., 1973. С. 361.

Москвы и то, что его семье чудом удалось бежать из города, стало его боевым крещением, первым событием в жизни, наполненной революционной борьбой. Григорьев, напротив, утверждал, что его крещением стала неудавшаяся революция и постдекабристский террор, который породил его аполитичную ориентацию[53]. Этот кризис также ослабил представление аристократической Москвы о самой себе и обозначил начало ее упадка.

В четвертой главе «Скитальчеств», извинившись перед читателями, Григорьев возвращается к топографии Замоскворечья: «стороне, которая могла нарезать на душе неизгладимые следы». Его целью было представить новую панораму Москвы с южной стены Кремля: «Вид Москвы с кремлевской вершины почти такое же избитое место, как вид ее с Воробьевых гор»[54]. Со временем эта панорама станет более популярной, чем традиционный «аристократический» вид[55]. Отсюда Григорьев уточняет топографию этой купеческой части города, в отличие от предыдущих панорам Москвы, созданных Лермонтовым (1834) и Герценом (1835), которые практически игнорировали Замоскворечье[56]. Григорьев оправдывает появление второго описания необходимостью показать эту часть города как «соединение разных особых миров, носящих каждый свою отдельную, типовую физиономию»[57]. Первое описание показывало физическую и историческую топографию города, теперь же он описывает его население.

Чтобы отделить восточное Замоскворечье от западного, Григорьев делает короткое отступление касаемо общего принципа московской исторической географии. Над «пестротою и громадностью» панорамы выросли две пары колоколен: слева – Новоспасского и Симонова мона-

---

[53] Возможно, Григорьев знал, что он и Герцен были крещены в одной и той же церкви (см.: *Федоров*. Новые материалы. С. 370).

[54] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 19.

[55] Документальным доказательством перемен в лучшую сторону, которые произошли в Замоскворечье, является фотография этого района, сделанная в 1856 году с Кремля; вид на фото в точности соответствует описанию Григорьева. Подробный анализ см.: *Николаев Е.В.* Москва Герцена на фотографии // Николаев Е.В. Классическая Москва. С. 30–39. Репродукцию лучшего качества см.: Григорьев А.А. Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 80–81.

[56] О Лермонтове см. сноску 13. Панорама Герцена открывает его «Легенду», см.: *Герцен А.И.* Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1. М., 1954, С. 81–83.

[57] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 19.

стыря, а справа – Донского и Новодевичьего[58]. Как и во всем городе, эти монастыри возвышались не только над горизонтом, но и над ближайшими, исторически примонастырскими, территориями. Григорьев так описал эту особенность роста Москвы: «Старые монастыри – это нечто вроде драгоценных камней в венцах, стягивающих в пределы громадный город-растение, или, если вам это сравнение покажется вычурным, – нечто вроде блях в его обручах». Так, «старые пласты города стягивает обруч с запястьями-монастырями»[59]. Он называет шесть монастырей, разбросанных по городу асимметрично, но имеющих общее историческое и топографическое значение. Все они были построены в XIV веке и расположены на холмах, с которых открывается вид на соответствующие части города[60]. Григорьев считает, что этот эволюционный принцип древней Москвы не действует в других частях города. В то время как «в Замоскворечье и в Таганке, которая “тянет” наполовину к Андроньеву, наполовину к “Спасуновому”, типовой характер монастырей уцелел, разумеется, более. <...> Особый характер, особый цвет и запах жизни у юго-восточного Замоскворечья, которое “тянет” к Симонову, и у южного и юго-западного, которые “тянут” к Донскому»[61].

---

[58] Из названных монастырей, расположенных у юго-восточной и юго-западной границы Замоскворечья, только Симонов монастырь не сохранился до настоящего времени (он располагался у Автозаводского моста на левом берегу Москвы-реки; теперь там находится клуб завода «Динамо», см.: *Шамаро*. Лизин пруд // Шамаро. Действие происходит в Москве. С. 16–24), Москва златоглавая. №№ 141, 147, 263, 264.

[59] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 19.

[60] Речь идет о следующих монастырях: Андреевском, расположенном на левом берегу Москвы-реки юго-западнее Кремля (он был перенесен к Храму Христа Спасителя в 1837, где теперь располагается московский плавательный бассейн под открытым небом); Никитском, у реки Неглинной, с видом на западную стену Кремля (на улице Герцена, где сейчас располагается станция метро); Новинский, выше по левому берегу, западнее города, где Пресня впадает в Москву-реку (около отеля «Мир»); Высоко-Петровский и Рождественский, расположенные на другой стороне (теперь под землей) Неглинной реки, севернее от Кремля (на обеих сторонах улицы Неглинной и на Трубной площади, на одноименных бульварах); и Спасо-Андроников, с видом на Яузу, восточнее Кремля на площади Прямикова (бывшей Андроньевской). Москва златоглавая. №№ 82, 169, 209, 210, 242 и 291.

[61] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 20. В качестве примера монастыря, который больше не имеет влияния на окружающие

Монастыри продолжали влиять на стиль жизни в современной купеческой части города.

Григорьев обращается к юго-восточной части Замоскворечья, которая включала Болвановку, где прошло его детство, чтобы показать особый характер населения, тянущегося к Симонову монастырю. Передвигая взгляд вдоль горизонта, от Новоспасского монастыря направо и на юг, он особо отмечает две важных церкви: св. Параскевы Пятницы и св. Климента папы Римского, – обе они расположены на «третьей, огромной юго-восточной жиле, Пятницкой, названной так по церкви мифическинародной святой Пятницы-Прасковеи»[62]. (Он мог бы добавить, что она являлась святой покровительницей русских купцов.) Гораздо меньше внимания Григорьев уделяет церкви св. Прасковеи-Пятницы (1739), одной из самых необычных московских церквей с ее знаменитой колокольней[63]. Вместо этого, он сосредоточился на «великолепной», как он говорит, церкви св. Климента папы Римского (1758–1770): «Она поразит вас строгостью и величавостью своего стиля, своею даже гармониею частей». Построенная лучшим учеником Растрелли, А. Евлашевым, и сопоставимая с Андреевским собором в Киеве и Смольным монастырем в Петербурге, несмотря на бóльшую простоту, эта церковь была одной из крупнейших в Москве, и эта огромная пятиэтажная постройка до сих пор возвышается над восточной половиной Замоскворечья[64].

Григорьев описал два соседних района в этой части города, простирающихся на восток к реке и на юг к Зацепе, которая была «за цепью» таможенной инспекции (сейчас это Валовая и Зацепский Вал). Вокруг церкви св. Климента на Пятницкой и западнее нее жили купцы; восточнее «жизнь купеческая сплетается с мелкомещанскою, мелкочиновническою и даже, пожалуй, мелкодворянскою». Оба типа жителей вели жизнь «стрюцких» (стрюцкие, просторечное слово, образованное от бастрюк

территории, Григорьев называет Знаменский и Богоявленский монастыри в Китай-городе (Москва златоглавая. №№ 27 и 28). В «Скитальчествах» описываются или упоминаются тринадцать из двадцати одного московского монастыря, расположенного вне Кремля; таким образом, произведение необычайно полно описывает «духовную» топографию города.

62 Там же.

63 На этом месте теперь располагается станция метро Новокузнецкая. См.: Москва златоглавая. № 108; *Николаев Е.В.* Классическая Москва. С. 37–38.

64 Располагалась в Климентьевском и Голиковском переулках. Москва златоглавая. № 99; *Николаев Е.В.* Классическая Москва. С. 38.

(бастард) и называющее пьющего, эксплуатируемого изгоя[65]) и представляли собой претенциозную социальную прослойку, которая запугивала легковерных купцов законной проверкой, и жила таким образом за их счет. Подобный симбиоз был свойственен восточному Замоскворечью: «Жизнь земщины[66] и жизнь "стрюцких" живут рядом одна с другою, растительно сплетаются, хоть не смешиваются и тем менее амальгамируются». Для иллюстрации взаимной тирании «стрюцких» и простых купцов, Григорьев цитирует «одну из наидействительнейших драм Островского "В чужом пиру похмелье"»[67]. Драматург родился недалеко от церкви св. Климента и, хотя его семья переезжала несколько раз, вырос совсем недалеко от Пятницкой. К юго-востоку находился дом, в котором провел детство Григорьев; вид из него выходил на церковь Преображения Господня на Болвановке[68].

> Жизнь, которая окружала меня в детстве, была наполовину жизнь дворянская, наполовину жизнь «стрюцких», ибо отец мой служил, и служил в одном из таких присутственных мест, в кото-

---

[65] Это слово, очевидно, по-разному употреблялось в Москве и Петербурге. Григорьев использовал слово в том же значении, в каком и Островский в комедии «В чужом пиру похмелье» 1855-го года (*Островский А.Н.* Полное собрание сочинений в 12-ти томах. Т. 2. М., 1974. С. 12–14); по интерпретации критика в его статье 1861 года «После "Грозы" Островского», пьеса показывает эксплуатацию доверчивого купца Тита Титыча «стрюцким» Захаром Захарычем (*Григорьев А.А.* Литературная критика / Под ред. Б.Ф. Егорова. М., 1967. С. 383–384). В то же время, Достоевский в своих «Дневниках писателя» (ноябрь 1877) объяснял слово «стрюцкий» как типично, если не исключительно, петербургское просторечие, обозначающее пьяного хулигана (*Достоевский Ф.М.* Полное собрание художественных произведений. Т. 12. М.–Л., 1929. С. 295–297).

[66] Григорьев использовал эти слова, чтобы обозначить простые, социально непривилегированные, необразованные и эксплуатируемые классы русских. «Реформы» Ивана IV 1565-го года привели к формированию из верных бояр и аристократии опричнины – практически политической полиции, которая безнаказанно терроризировала земщину – вторую часть царства, находившуюся во власти традиционной московской администрации.

[67] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 20.

[68] Спаса Преображенская на Болвановке, построенная в 1485 (реконструированная в 1722 году) на том месте, где Иван III сбросил с Руси иго татаро-монгол, низвергнув их идолов (Москва златоглавая. № 136).

> рые не проникал уровень чиновничества, в котором бражничало, делало дела и властвовало подьячество.[69]

Те же самые жители и те же самые устои, что описывал Островский.

Хотя Островский был первым, кто создал литературный образ купеческой Москвы, Григорьев считал, что его пьесам не хватает «поэтических» описаний топографии Замоскворечья. Его «Скитальчества» восполнили этот пробел:

> Но до сих пор никто, даже Островский, не коснулся его поэтических сторон. А эти стороны есть – ну, хоть на первый раз – внешние, наружные. Во-первых, уж то хорошо, что чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах; во-вторых, в нем улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они росли, а не делались.[70]

Григорьев видел поэзию в улицах, окрестностях, архитектуре и плане этой части города. Его «поэтические» описания Замоскворечья создают топографическую глоссу для пьес Островского. Разумеется, пасторальные, буйно цветущие сады традиционно считаются поэтичными. Более важно то, что улицы заключают в себе поэзию, потому что они развивались органически и не по плану: по утверждению Григорьева, это и есть настоящая поэзия, рожденная, а не рукотворная[71]. Кроме того, московская поэзия зеленых садов и «органических» улиц явно контрастирует с прямолинейным и радиальным планом улиц Санкт-Петербурга. Этот «самый тщательно спланированный» город очевидно не рос естественно. Таким образом, полемика вокруг «двух российских столиц» снова выходит на поверхность в григорьевских «Скитальчествах».

Наконец, в конце второго описания Замоскворечья Григорьев снова вспоминает образ, противоположный его семейной «Аркадии». На этот раз снижение образа московской аристократии и возвышение образа купечества символизируются григорьевским «ветхим» домом «с явными

---

[69] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 21.

[70] Там же. С. 8.

[71] Григорьев первый начал рассматривать это различие в своем «Обозрении наличных литературных деятелей», «Москвитянин», 1855, №№ 15–16, с. 187; см. приложение в «Скитальчествах», по изд.: *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 69.

претензиями, домом с дворянской амбицией» в Малом Спасоболвановском (ныне Втором Новокузнецком) переулке. Этот и второй «дворянский» дом по соседству

> стояли какими-то хмурыми гуляками, запущенными или запустившими себя с горя, в ряду других, крепко сколоченных и хозяйственно глядевших купеческих домов с высокими воротами и заборами. Уныло кивал им симпатически только каменный дом с полуобвалившимися колоннами на конце переулка, дом тоже дворянский и значительно более дворянский.[72]

Купеческий стиль жизни казался более привлекательным, чем тот, который его семья принесла, переселившись с Тверской. Григорьев изображает себя заключенным загнивающего «дворянского» дома, смотрящим через щели в заборе со своего двора и жаждущего присоединиться к играм и кулачным боям мальчишек и молодых парней на Зацепе. С течением времени эти причуды Тверской уступили врожденной живости Замоскворечья. Григорьев вспоминает, как возвращался на прежнее место жительства позже:

> Уцелели крепко сколоченные купеческие дома, но отняли колонны у каменного дома, выбелили его и придали ему приличноистертую наружность новые хозяева, а на место амбиционных дворянских домов в конце переулка выстроились новые чистые купеческие дома.[73]

Изменения в архитектуре символизировали огромную силу, проявляющуюся не только в Замоскворечье, но и во всей Москве. «Аркадия» дворянской Москвы уступала деловитой основательности и мещанскому комфорту купцов.

Григорьев никогда не описывал западное Замоскворечье, где он жил, когда повзрослел. Он разъясняет это следующей репликой: «Отрочества у меня не было, да не было, собственно, и юности»[74]. Его «Скитальче-

---

[72] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 21.

[73] Там же. С. 22. Сейчас на месте дома Григорьева располагается главный офис кондитерской фабрики «Рот-Фронт».

[74] Там же. С. 6.

ства», таким образом, заканчиваются моментом переезда его семьи в дом на Малой Полянке в приход церкви Преображения Господня в Наливках[75]. Местоположение оказалось пророческим. Известно, что Григорьев злоупотреблял спиртным и скончался от последствий пагубной привычки. По легенде, этот район получил свое название от построенной там в XVII веке церкви на пожертвования от местных трактирщиков, которые скопили эти деньги, наливая своим клиентам меньше, чем положено[76].

Описания Замоскворечья составляют меньше половины первой части «Скитальчеств», но образ купеческой Москвы проходит и через остальную часть мемуаров. Приводя личные детали из детских воспоминаний и подробно анализируя интеллектуальные течения 1820-х и 1830-х годов, Григорьев демонстрирует созидательное влияние нового образа Москвы. Два примера показывают момент характерного культурного преимущества: домашнее образование (его обучал бывший семинарист) и влияние московского журналиста Н.А. Полевого.

И Достоевский, и Страхов приписывали догматическую непреклонность своей журнальной оппозиции, особенно в отношении Добролюбова и Чернышевского, семинарскому образованию[77]. В своих «Скитальчествах» Григорьев продолжает атаки журнала «Время» на бывших семинаристов как на абстрактных теоретиков и циничных радикалов: «Их же ведь ломали в бурсе, гнули в академии – отчего же и жизнь-то не ломать?» Он оспаривает коренную русскость искусственно навязанного обучения: «Эта обстановка не почвой нашей, не народной жизнью дана»[78]. Хотя он признавал, что его собственное раннее учение проходило «все до самого университета <...> под влиянием семинаристов», московский вариант существенно отличался от петербургского. Его первый учитель подчинялся со своими товарищами-семинаристами «домашней догме», царствовавшей в доме Григорьева; все они были сформированы жизнью в Замоскворечье, и это составило отличие раннего образования Григорье-

---

[75] Спаса Преображения в Наливках, перестроенная в 1738 году, раньше располагалась в Первом Спасоналивковском переулке, в конце Малой Полянки, где был дом Григорьева (Москва златоглавая. № 133).

[76] См.: *Лобанов М.* Островский. М., 1979. С. 8.

[77] См., например, статью: *Страхов Н.Н.* Н.А. Добролюбов. (По поводу I тома его сочинений) // Время. № 2. 1862; а также дневники Достоевского с 1860 по 1862 по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 20. М., 1980. С. 154–156.

[78] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 26.

ва: «Характеристическая особенность этих людей в том, что, в противуположность теоретикам, отрицателям, централизаторам [имеются в виду петербургские семинаристы], они были все почти, и в особенности даровитые из них, страстные поклонники изящного, и другая особенность, что почти никто из них, и в особенности даровитые, не сделали никакой карьеры»[79]. Хотя эти московские семинаристы были менее настойчивыми и менее выдающимися, – как и сам Григорьев, который будет подписывать свои статьи «ненужный человек», – они кажутся ближе к «почве», чем их петербургские соотечественники, живущие позднее, и, следовательно, являются подлинными представители русской культуры и мысли.

В третьей части «Скитальчеств» Григорьев анализирует русские «веяния», пронизывающие его детство, проведенное на Болвановке. Для того, чтобы проследить изменение образа Москвы до его истоков в журналистике, он описывает влияние Полевого – критика, историка и редактора, – который первым бросил вызов «аристократам», доминирующим в московской литературе и культуре. То, что Григорьев реабилитирует Полевого, полемично само по себе, поскольку его репутация сильно пострадала от рук Чернышевского и Панаева[80]. Григорьев подчеркивает неаристократическое происхождение Полевого, называя его «купец Полевой» и превращая это из источника для насмешек в особое преимущество. Противников Полевого и его журнала «Московский телеграф» Григорьев описал как «старцев» и «литературную аристократию». Старшее поколение было представлено адмиралом А.С. Шишковым и Н.Д. Иванчиным-Писаревым; «аристократы» состояли из поэтов, группировавшихся вокруг Пушкина, таких как А.А. Дельвиг и П.А. Вяземский, молодых ученых (как С.П. Шевырев и М.П. Погодин) и двух поколений будущих славянофилов: А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, С.Т. Аксакова и М.Н. Загоскина. Эти фигуры, в разной степени охранявшие традиционный образ Москвы, множество раз нападали на Полевого, но Григорьев настаивал, что они не могли сравняться с известным критиком и редактором:

---

[79] Там же. С. 27.

[80] *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. С. 79–81, 256–266; *Чернышевский Н.Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 3. М., 1947), С. 23–43. В этих источниках отражены радикальные изменения в идеологических воззрениях Полевого, произошедших после того, как «Московский телеграф» был закрыт властями в 1934 году из-за его присоединения к консервативным и реакционным националистам.

> У тогдашнего молодого поколения есть предводитель, есть живой орган, на лету подхватывающий жадно все, что носится в воздухе, даровитый до гениальности самоучка, легко усвояющий, ясно и страстно передающий все веяния жизни, увлекающийся сам и увлекающий за собою других... «Купчишка Полевой», как с пеной у рту зовут его, с одной стороны, бессильные старцы, а с другой – литературные аристократы.[81]

Наиболее важно для Григорьева, что оппозиция Полевого по отношению к этим «старцам» и «аристократам» не делала его западником, но и не мешала его восхищению последними европейскими культурными влияниями. Григорьев вспоминает его статьи о Байроне и Гете, его культ Шекспира и Данте, его переводы Гофмана и благоговение перед Гюго, его интерпретации Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля: «Купец Полевой, отзывчивый на все веяния современной ему жизни, был, однако, вовсе не западник, а вполне и в высшей степени русский человек и менее всего отрицатель идей народности». Он был патриотичным москвичом «с фанатической любовью» к ней и «полным историческим знанием» города[82].

Григорьев даже приписывает «купчишке»-критику и его «плебейскому» «Московскому телеграфу» открытие в журналистике того, что Грибоедов начал в «Горе от ума». Этот процесс был завершен в ранних пьесах Островского, успешно создавших образ московского купечества в литературе, и в собственной григорьевской критике, а также в его «Скитальчествах», которые подкрепили этот образ посредством защиты его права на существование и его анализом в русской журналистике.

«Мои литературные и нравственные скитальчества» по праву занимают значительное место среди классических воспоминаний о русской мысли и культуре. Григорьевская лирическая экспрессивность, его способность к воссозданию атмосферы Москвы 1830-х годов, к изображению влияния событий, произведений, писателей и мыслителей, и, прежде всего, к передаче своей воодушевленности мельчайшей исторической деталью, являются давно признанными. Однако была недооценена роль Григорьева в эволюции литературного образа Москвы; это случилось, возможно, потому что образ сам по себе не получал достаточного изучения. Гораздо больше внимания привлекал образ (или миф) Петер-

---

[81] *Григорьев А.А.* Воспоминания / Под редакцией Б.Ф. Егорова. М., 1980. С. 47.
[82] Там же. С. 48, 52.

бурга в русской литературе. Миф этого города в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского и Андрея Белого стал общепринятой точкой отсчета в литературных исследованиях. Он также включает культурную топографию, в том числе Коломну, Невский проспект, Сенную, Васильевский остров, не говоря об упоминании многочисленных мостов, каналов и самой Невы. Но миф Москвы также существует, хотя и не считается неотъемлемой частью современной русской литературы. Он реализуется через серию эволюционирующих образов, созданных не только Грибоедовым и Островским, но и позднее Чеховым, Белым, Михаилом Булгаковым, Борисом Пастернаком и другими писателями[83]. Созданные ими образы, в свою очередь, определили направление изменений в обновляющейся городской культурной топографии. Обозревая этот пейзаж в середине столетия и отображая литературные и нравственные особенности в своих «Скитальчествах», Григорьев устанавливает критерий для оценки дальнейшей эволюции образа Москвы и обозначает последующие сдвиги в его культурной топографии.

---

[83] См., например, *Lilly I.K.* Moscow as City and Symbol in Pasternak's «Doctor Zhivago» // Slavic Review. 40. № 2 (Лето 1981). С. 241–250.

II

ХОЛОДНЫЙ МАРТ 1857-го ГОДА (О КОРОТКОЙ ПОЕЗДКЕ ИВАНА ТУРГЕНЕВА И ЛЬВА ТОЛСТОГО В ДИЖОН ВЕСНОЙ 1857 г.)

А.А. Кара-Мурза

Институт философии РАН

Аннотация: В статье исследуются малоизвестные обстоятельства совместной поездки И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого из Парижа в провинциальный французский город Дижон в марте 1857 г. Причиной краткого путешествия двух литераторов исследователи обычно называют консультации Тургенева с дижонскими врачами, а Толстого считают скорее «сопровождающим», поехавшим в Дижон «за кампанию». Согласно же автору статьи, Толстой, незадолго до этого приехавший во Францию, с энтузиазмом воспринял возможность съездить именно в Дижон – бургундский город, с которым прочно связано имя Жан-Жака Руссо – кумира Толстого на протяжении всей жизни. Как известно, Руссо в свое время дважды принял участие в литературных конкурсах, объявленных Дижонской академией в 1750 и 1754 гг. В первом из них сочинение Руссо «Рассуждения о науках и искусствах» получило главную премию и впервые прославило его имя. Обрело европейскую известность и другое сочинение Руссо, на дижонском конкурсе 1754 г., – «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми». «Дижонский эпизод» оказался для Толстого плодотворным в литературном отношении: он, наконец, окончил повесть «Пропащий» (в окончательной редакции – «Альберт»), которую обдумывал и переделывал в течение нескольких месяцев. Что касается Тургенева, то в Дижоне он завершил очередной «охотничий» рассказ из цикла «поездок в Полесье», где наметил контуры нового подхода к описанию русской деревни. По мнению автора статьи, поездка в Дижон стала прологом для последовавших вскоре событий: бегства Толстого в апреле 1857 г. из Парижа к берегам Женевского озера – в родные места Ж.-Ж. Руссо; и поездок Тургенева в Англию, Германию и Италию, определивших новый этап в его творчестве. Автором представлены новые материалы о пребывании Тургенева и Толстого в Дижоне, о сложных взаимоотношениях двух корифеев русской литературы.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Дижон, литература, Ж.-Ж. Руссо, Дижонская академия.

THE COLD MARCH OF 1857
(about the brief trip of Ivan Turgenev and Leo Tolstoy to Dijon during spring 1857)

A.A. Kara-Murza
Institute of philosophy of the RAS

Summary: The article deals with the little known circumstances of the trip from Paris to provincial French city of Dijon Ivan Turgenev and Leo Tolstoy undertook together in March 1857. Usually it is thought that this brief trip happened because Turgenev sought the advice of Dijon doctors and Tolstoy merely accompanied him. But we will try to show, that Tolstoy, having just come to France, was quite enthusiastic about this trip – and exactly to Burgundian Dijon, the city, which name is firmly connected to the name of Jean-Jacques Rousseau, a cult figure for Tolstoy throughout all his life. It is well known that Rousseau has twice participated in literary competitions of Academy od Dijon, in 1750 and 1754. In the first competition he took first prize with his «Discours sur les sciences et arts» and thus became famous. While he didn't take the prize next time he participated, still his another «Dijon» work, «Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes», brought him to European fame. The Dijon trip proved to be productive for Tolstoy: he finished at last the «Lost» story (named in the final redaction «Albert»), that he had been working on for a few months. As to Turgenev, he finished there yet another «hunter» story (for the «Travels to Polessie» cycle), where he outlined some new approach to the description of Russian village. It is argued that the Dijon trip became a prologue for the future events: in April 1857 Tolstoy ran away from Paris to Geneva lake, home of J.-J. Rousseau, and Turgenev started his travels to England, Germany and Italy, that defined a new period in his artistic work. The author presents new materials about this trip and about the relationship between two great Russian writers.

Key words: Ivan Turgenev, Leo Tolstoy, Dijon, literature, J.-J.Rousseau, Academy of Dijon.

Эта короткая история, занявшая всего пять дней, случилась 160 лет назад, весной 1857-го года. 10 марта (по «новому стилю», т.е. согласно принятому в Европе григорианскому календарю), живший тогда во Франции тридацатидевятилетний Иван Сергеевич Тургенев написал своему петербургскому приятелю, литератору П.В. Анненкову: «Вы, я полагаю, еще не настолько забыли географию, изученную Вами в нежном возрасте, любезный Анненков, чтобы забыть, что есть на свете и даже во Франции город Дижон, бывшая столица Бургундского герцогства…»[1]

[1] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858). Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М., Наука, 1987. Письмо П.В. Анненкову 26 февраля (10 марта) из Дижона.

Предваряя естественный вопрос о причинах столь неожиданной поездки («почему я нахожусь в Дижоне – это, я воображаю, для Вас должно быть совершенно непонятно…»), Тургенев разъясняет: «А дело очень простое: пузырь мой так меня мучил в Париже, что мне присоветовали попробовать перемену воздуха; я вот и выехал в Дижон, а Дижон я выбрал собственно потому, что Виардо[2] дал мне рекомендательные письма к своим здешним знакомым. Я их еще не представил – но уже влияние воздуха ощутительно. Со дня приезда (т.е. со вчерашнего дня) пузырь мой меня не тревожит – и меня, хотя издали, можно опять принять за человека»[3].

Далее из письма выясняется еще одно примечательное обстоятельство: «Вообразите себе, что я здесь не один. Со мной поехал Толстой, который обрадовался случаю уединиться, чтобы привести к окончанию начатую им большую повесть… Он работает усердно, и страницы исписываются за страницами. Я радуюсь, глядя на его деятельность»[4]. Действительно, именно в Дижоне двадцатидевятилетний Лев Николаевич Толстой окончил первую редакцию своей повести «Пропащий»; в окончательном варианте она получит название «Альберт» и будет опубликована в августовской книжке «Современника» за 1858 г.

Что касается Тургенева, то сам он окончил в Дижоне и отослал в Петербург давно обещанное сочинение для «Библиотеки для чтения», издаваемой А.Г. Дружининым, – рассказ «День второй» из цикла «Поездка в Полесье».

Следует признать, что уже тот факт, что два корифея отечественной литературы – Тургенев и Толстой, – отъехав на пять дней на триста с небольшим километров от шумного Парижа, закончили в провинциальном бургундском городке по целому произведению, заслуживает того, чтобы историки культуры внимательнее отнеслись к весенней поездке двух литераторов. Ведь не просто так, в конце концов, Тургенев, чудесным образом получивший в Дижоне облегчение от застарелой болезни, провозгласил в письме к Анненкову здравицу в честь столицы Бургундии: «Со

---

[2] Луи Виардо – французский искусствовед и критик, в доме которого, находясь во Франции, подолгу жил И.С. Тургенев. Уроженец города Дижона. Муж певицы Полины Виардо.

[3] *Тургенев И.С.* Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858). Письмо П.В. Анненкову 26 февраля (10 марта) из Дижона.

[4] Там же.

всем тем, как патриот Гаряйнов кричал: Ура! тамбовским дамам, – так и я кричу: Ура! Дижону за освобождение меня от пузыря!»[5]

* * *

Причиной совместной поездки Ивана Тургенева и Льва Толстого в начале марта 1857 г. в Дижон исследователи обычно называют необходимость консультаций Тургенева с местными врачами, а Толстого называют скорее *сопровождающим*, поехавшим в Дижон якобы *за кампанию*. По нашему мнению, дело обстояло иным образом.

О планах Тургенева ехать в Дижон Толстой, незадолго до этого приехавший в Париж[6], действительно узнал, скорее всего, случайно. Однако он более чем серьезно воспринял возможность съездить именно в Дижон – бургундский город, с которым прочно связано имя Жан-Жака Руссо – кумира Толстого на протяжении всей его жизни. Как известно, Руссо в свое время дважды принял участие в литературных конкурсах, объявленных Дижонской академией в 1750 и 1754 гг. В первом из них сочинение Руссо «Рассуждения о науках и искусствах» получило главную премию и впервые прославило его имя. Обрело европейскую известность и другое сочинение Руссо, на дижонском конкурсе 1754 г., – «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми»[7]. Итак, возможность побывать в Дижоне и прикоснуться таким способом к священному для него имени Ж.-Ж. Руссо увиделась Толстому воодушевляющим стимулом для собственного творчества[8].

---

[5] Там же.

[6] Отставной артиллерийский поручик и начинающий литератор Л.Н. Толстой приехал в Париж 9 (21) февраля 1857 г. Это было его первое в жизни заграничное путешествие.

[7] Сочинение, представленное Руссо на конкурс 1854 г. (разумеется, как и в первый раз, анонимно), показалось дижонским академикам слишком радикальным. Конкурс выиграл скромный священнослужитель из Безансона, не сохранивший свое имя в истории.

[8] По пути в Париж Толстой урывками – и в мальпосте, и в поезде – быстро набрасывал «Пропащего» («дорогой думается несвязно, но живо», – любил он повторять), «который в продолжение дороги так вырос, что уже кажется не по силам» (Из письма Толстого В.П. Боткину от 22 февраля 1857 г. из Парижа. См.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. т. 60. С. 159). Однако расчет быстро окончить «Пропащего» в Париже, чтобы поспеть к апрельскому номеру «Современника», не оправдался, о чем свидетельствуют записи в дневнике: «написал только один листок»;

Рано утром 9 марта 1857 г. Тургенев, живший тогда в Париже рядом с церковью Мадлен по адресу: rue des Arcades, 11, заехал за Толстым в пансион на rue Rivoli, 206, напротив сада Тюильри. Вместе они отправились на «Лионскую платформу»[9] на том же правом берегу Сены и ровно в 8 часов утра выехали лионским поездом в Дижон. Дорогой играли в карты. Из запоминающихся мест Толстой отметил в дневнике чудесный лес вокруг императорской резиденции Фонтенбло – сюда он потом приедет специально, буквально на второй день после возвращения в Париж.

В Дижоне Тургенев и Толстой поселились в двухместном номере отеля «La Cloche» («Колокол») на центральной rue Liberte (улице Свободы), совсем рядом с Porte Guillaume. Эта старейшая гостиница города, существующая с XV в., видела среди своих постояльцев таких знаменитостей, как король бельгийцев Леопольд I, маршал Ней, Альфонс Ламартин и др. А совсем незадолго до Тургенева и Толстого, в июне 1856 г., в «Колоколе» на одну ночь останавливался сам французский император Наполеон III, направлявшийся в Лион во время борьбы с последствиями наводнения из-за небывалого разлива Роны[10].

Сразу после размещения литераторы сходили, как полагается, в баню. Фешенебельная услуга для состоятельных постояльцев скорее раздражила привыкшего к спартанской жизни Толстого. Вечером он записал в дневнике: «Пошел в баню – мерзость. Несмотря на этот комфорт, пропасть своего рода лишений для нашего брата русского…»[11]

Из письма Тургенева Анненкову можно узнать, что в гостиничном номере, хотя и выходившем окнами на южную сторону[12], было очень хо-

---

«чуть-чуть и плохо пописал»; «написал страницу» и т.д. (См.: *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., издательство Академии наук СССР, 1957. С. 180.)

9 Собственно Лионский вокзал (Gare de Lyon) был открыт только в 1860 г.

10 В начале 1880-х «Колоколу» стало тесно на узкой улице Свободы, и он переехал в новое шикарное здание за воротами Porte Guillaume на Place Darcy. С тех пор гостиница приумножила свою репутацию одного из самых изысканных отелей Франции. Вот лишь краткий перечень его новых звездных гостей: Камиль Сен-Санс, Огюст Роден, король бельгийцев Альберт I, принцесса Грейс из Монако, Морис Шевалье, Жан Маре, Луи де Фюнес, Бурвиль, Шарль Азнавур и многие многие другие.

11 *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 тт. Т. 21. Дневники (1847–1894). М., Художественная литература, 1985. С. 181.

12 Строить гостиницы окнами на солнечную сторону – обычная европейская практика во времена, когда электричество еще не использовалось. Многие путешествен-

лодно, что необычно для Бургундии в первой декаде марта: «жесточайший холод, царствующий в комнате гостиницы, в которой мы остановились, заставляющий нас сидеть не близ камина, но в самом камине, на самом пылу огня…»[13]

Намерение Толстого в первый же вечер наброситься на неоконченную повесть поначалу не имело успеха: «Дижон. 9 марта. Писал и плохо и хорошо. Больше первое. Слишком смело и небрежно»[14]. Возможно, присутствие рядом Тургенева смущало Толстого. Это началось еще в поезде: «Он добр и слаб ужасно»[15]; «Тургенев ни во что не верит, вот его беда, не любит, а любит любить»[16]. А вот запись о первом вечере в номере дижонской гостиницы: «Я с ним смотрю за собой. Полезно. Хотя чуть-чуть вредно чувствовать всегда на себе взгляд чужой и острый, свой деятельнее»[17].

Зато на следующий день, начавшийся у Толстого, как всегда, с интенсивной гимнастики, все задалось с самого утра: «Дижон, 10 марта. Спал отлично. Утром написал главу славно»[18].

Из коротких записей в толстовском дневнике мы знаем некоторые подробности того дижонского дня – 10 марта 1857 г., ставшего для обоих литераторов удачным в творческом отношении: «Ходил с Тургеневым по церквам. Обедал. В кафе играл в шахматы… Театр Etoile du Nord»[19]. И сразу далее в дневнике – загадочное слово *«Sakinkers»*, не расшифрованное никем из комментаторов Толстого и помеченное во всех изданиях его сочинений знаком вопроса[20].

Попытаемся, однако, вникнуть в беглые толстовские заметки о тех пяти днях в Дижоне. Удивительно, но для этого придется иногда прибегать к не менее скудным позднейшим записям. Так, 16 марта, т.е. на второй день после возвращения из Дижона в Париж, Толстой отметил в

ники XIX – начала XX вв. отмечали, что даже зимнее солнце (особенно в средней и южной Италии) позволяло не отапливать дополнительно комнаты даже зимой.

13 *Тургенев И.С.* Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858).

14 *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 тт. Т. 21. Дневники (1847–1894). М., Художественная литература, 1985. С. 181.

15 Там же.

16 Там же.

17 Там же.

18 Там же. С. 181–182.

19 Там же. С. 182.

20 Там же.

дневнике, что с утра он ездил в Дом инвалидов (Hotel des Invalides) смотреть могилу Наполеона Бонапарта («обоготворение злодея ужасно»)[21]; затем отправился в Фонтенбло – место, где Наполеон отрекся от престола и попрощался с верной ему гвардией. А между этими двумя визитами – совсем короткая запись: «Notre dame. Дижонская лучше»[22], что дает нам ключ к расшифровке дневникового фрагмента недельной давности о «хождении» с Тургеневым по дижонским церквам.

Становится ясным, что 10 марта 1857 г. Толстой и Тургенев прошли от отеля «Ля Клош» к центру Дижона по рю Либерте и осмотрели Нотр-Дам – готический собор, возведенный в столице Бургундии в XIII в. во славу Девы Марии. Что могло тогда привлечь их внимание?

Знаменитых «гаргулий» (химер), в три ряда украшающих сегодня ажурно-резной фасад дижонского Нотр-Дам, в 1857 г. не было: они были сняты еще в Средневековье[23] и восстановлены лишь в начале 1880-х гг. Зато, как и сейчас, красовался на часовой башенке «Жакмар» – заводная фигурка из бронзы, отбивающая молоточком время, снятая бургундским герцогом Филиппом Смелым в 1382 г. с колокольни фландрского городка Куртре в качестве военного трофея.

Правда, и в этом случае то, что видели Толстой и Тургенев 160 лет назад, не вполне совпадает с сегодняшней картиной. В семнадцатом веке механический «Жакмар», по решению полюбивших его дижонцев, обрел пару – «супругу Жаклин». А в первой половине XVIII в. у них появился «сын Жаклине» – эту дружную троицу, задающую ритм жизни Дижона, и могли видеть наши герои на крыше Нотр-Дам весной 1857 г. Четвертая фигурка – «дочь Жаклинет» – будет установлена только в 1884 г.

---

[21] Разумеется, Толстой не мог видеть ныне знаменитый саркофаг из темно-красного кварцита, сделанный из огромного куска карельского камня, подаренного Франции еще императором Николаем I. Он будет установлен только в 1861 г.

[22] *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 тт. Т. 21. Дневники (1847–1894). М., Художественная литература, 1985. С. 182. Можно предположить, что от Дома инвалидов Толстой шел к «Лионской платформе» пешком, как он любил, – сначала вдоль набережной Сены, а, дойдя до острова Сите, где находится Собор Парижской богоматери (Нотр-Дам), перешел на правый берег.

[23] Согласно местной легенде, в 1240 г. одна из «гаргулий», выполнявшая роль водостока, упала вниз и убила жениха на свадебной процессии – после этого все остальные фигуры, по требованию граждан, были сняты с фасада. Поскольку несчастный жених, согласно, той же легенде, оказался по профессии ростовщиком, вся эта история обрела еще и назидательный характер.

Не могли не обратить внимания русские литераторы и на еще один символ Дижона – маленькую каменную сову (La Chouette) в нише северного фасада Нотр-Дам. Согласно поверью, к сове надо прикоснуться и чуть погладить левой рукой (она ближе к сердцу) – и тогда исполнятся самые заветные желания[24]. Можно только догадываться, что загадали тогда Толстой и Тургенев, но фактом остается то, что поздним вечером того дня литературное вдохновение посетило обоих, и каждый окончил в натопленной комнате отеля «Ля Клош» по литературному произведению.

Мы не знаем наверняка, какие еще из многочисленных храмов Дижона имел в виду Толстой, записавший в дневнике о «хождении с Тургеневым по церквам». Но невозможно себе представить, чтобы они не зашли тогда в Кафедральный собор Св. Бенигна (St.-Benigne), находящийся в каких-нибудь двухстах метрах прямо перед старым отелем «Колокол», и громада которого отлично просматривалась из окон гостиничного номера. Собор был возведен в XIV в. над тем местом, где был похоронен раннехристианский мученик Бенигн Дижонский, святой покровитель города. В крипте Собора до сих пор хранится часть его мощей, а также находится могила знаменитого герцога Бургундии Филиппа III Доброго.

…Нельзя обойти вниманием и, так сказать, *гастрономическо-винный* аспект пребывания Тургенева и Толстого в Дижоне. Тем более что сам Тургенев, например, откровенно хвалился Анненкову в своем письме от 10 марта: «Мы здесь находимся в Бургундии, в самом центре бургундских виноградников! – А? Что скажете, почтеннейший? Если бы Вы были с нами, то-то мы нализывались. Здесь мы пьем «Nuit» в 5 франков за бутылку, которое и за 3 целковых в Петербурге не достанешь»[25]. Действительно, красные бургундские вина из винограда сорта «пино нуар», собранного в районе городка Nuits-St.-George чуть южнее Дижона, – и по сию пору считаются одними из лучших в мире.

Что касается местной гастрономии, то здесь Тургенев ограничивается в письме краткой, но весьма емкой фразой: «Едим мы тоже сильно…»[26]. Не будет риском предположить, что, «нализываясь» бургундским красным, два русских гурмана параллельно перепробовали в Дижоне все

[24] Фигурка совы – главного символа Дижона – появилась не при постройке Нотр-Дам, а позднее, в XV или XVI в. В 2001 г. сову повредили вандалы несколькими ударами молотка, но через несколько месяцев она была отреставрирована и помещена под видеонаблюдение.

[25] *Тургенев И.С.* Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858).

[26] Там же.

традиционные блюда, среди которых вот уже несколько столетий выделяется трио: говядина по-бургундски, петух в красном вине и виноградные улитки.

«Говядина по-бургундски» (Bœuf bourguignon) несколько часов тушится в красном вине и заправляется мукой, луком, морковью, салом, чесноком и грибами. «Coq au vin» – блюдо, популярное во многих регионах Франции, однако именно в Бургундии, на своей родине, петух, тушеный в красном вине Шамбертен, особенно нежен. Что касается «Escargot de Bourgogne», то виноградные улитки в Бургундии традиционно готовятся со сливочным маслом, петрушкой и чесноком и подаются в собственных раковинах со специальными, придуманными именно в Бургундии, приборами для извлечения и поедания.

Случились в Дижоне и бесспорные гастрономические откровения. «Открылся здесь сыр по прозванию fromage des Riceys, – писал Тургенев Анненкову. – Сами боги не едали ничего подобного!»[27] Ошибутся те, кто предположит, что речь опять идет о бургундском продукте. Мягкие сыры Riceys, которые так хвалил Тургенев, – из частично обезжиренного коровьего молока, в традиционной оболочке из плесени, присыпанной золой, – поставляют в Дижон из одноименной коммуны Riceys, что на самом юге соседнего с Бургундией региона Шампань.

В удачный для двух литераторов день 10 марта произошло, однако, событие, расстроившее их обоих, в первую очередь, Тургенева. Заезжая труппа из Нанта давала в Дижонском театре комическую оперу Дж. Мейербера «Étoile du Nord» («Северная звезда»). Воспитанный на оперной классике Россини, Беллини, Доницетти, Тургенев был, как известно, большим знатоком и страстным поклонником оперного искусства. Любил он и музыку Джакомо Мейербера. Еще в начале 1850 г. Тургенев отправил из Парижа А.А. Краевскому, редактору и издателю «Отечественных записок», большую рецензию на постановку мейерберовской оперы «Пророк», которая тогда представлялась в Париже в сороковой раз (сам Тургенев, по его признанию, слушал «Пророка» раз десять).

«Конечно, – писал тогда Тургенев, – довольно значительную часть этого успеха должно приписать прекрасному исполнению, великолепной постановке, множеству иностранцев и провинциалов, наехавших в Париж, но и сама музыка «Пророка» вполне оправдывает энтузиазм публики. Она достойна творца «Роберта» и «Гугенотов»». Тургенев признавал, что

---

[27] *Тургенев И.С.* Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858).

«в искусстве двигать целые громады музыки (если можно так выразиться) на сцене и в оркестре, никто не может сравниться с Мейербером»[28].

Конечно, восхищение Тургеневым парижской постановкой «Пророка» во многом определялось тем, что заглавную партию Фидэс пела Полина Виардо: «Арию Фидэс “Ah, mon fils!” многие почитают перлом всей оперы: действительно, нельзя себе представить ничего более трогательного при всей простоте мелодии… Должно тоже сознаться, что Виардо удивительно поет эту арию… Что касается до актеров, то первое место, бесспорно, принадлежит Виардо…»[29]

Хорошо была знакома Тургеневу и новая опера Дж. Мейербера «Étoile du Nord», впервые поставленная в 1854 г. в Париже труппой «Опера-комик». Автором либретто снова выступил Эжен Скриб, продолживший в «Северной звезде» традиции немецкого «зингшпиля», но в этот раз, очевидно, превысивший норму допустимых фантазий.

Суть сумбурного действия такова. Петр Первый находится инкогнито в Финляндии в местечке близ Выборга на берегу Финского залива. Под видом простого плотника Петра Михайлова он покупает у местного пекаря Даниловича (читай: Меншикова) пирожки. Другие работники предлагают выпить за здоровье шведского короля Карла, но Данилович отказывается, чем вызывает симпатии Петра. Они становятся друзьями. Одновременно Петр ухаживает за маркитанткой Катериной и, чтобы почаще быть рядом с ней, берет уроки игры на флейте у ее брата Георгия Скавронского. Пришедшие в местечко русские казаки забирают Георгия в армию, и, чтобы спасти его, Катерина переодевается в мужское платье и поступает на военную службу вместо брата. В русской армии она узнает, что там назревает бунт против царя, отошедшего от старомосковских традиций. В результате нелепых обстоятельств Катерину арестовывают – ей грозит смертная казнь. Царь-Петр, гуляющий с новым другом Даниловичем, не узнает девушку и отказывается ей помочь – от обрушившихся на нее несчастий та лишается рассудка. Когда подтверждается, что это именно Катерина, Петр пытается вернуть ей разум, воссоздав перед девушкой счастливую атмосферу минувших дней. Он начинает музицировать на флейте, – и к Катерине возвращается память. В конце концов, Петр женится на ней, и счастливую Катерину коронуют как русскую императрицу…

---

[28] Там же.

[29] Там же.

Если в Европе и даже Северной Америке «Северная звезда» имела успех, то, поставленная в Санкт-Петербурге Императорской итальянской труппой в январе 1856 г. на сцене Большого (Каменного) театра, она продержалась всего шесть представлений. Бывший в те месяцы в Петербурге Тургенев несомненно присутствовал на премьере, в которой выступили оперные звезды: бас Луиджи Лаблаш (Петр), сопрано Анджолина Бозио (Катерина), лирический тенор Энрико Кальцолари (Данилович).

Короче говоря, узнав, что вечером 10 марта 1857 г. в Дижоне представляется «Северная звезда» Мейербера, заинтригованный Тургенев, конечно же, не мог пропустить представление. Охотно согласился составить ему кампанию и Толстой, чей оперный опыт пока составляли услышанные незадолго до этого в Париже «Севильский цирюльник» Россини и «Риголетто» Верди[30].

Увы, впечатление от «Северной звезды по-бургундски» превысило самые худшие опасения меломана Тургенева. «Но зато театр здесь и даваемая на оном “Étoile du Nord» – чудо!, – писал он в тот же вечер Анненкову. – Посмотрели бы Вы на Русских солдат с киверами, вроде мучных совков, на казаков, на мужиков – и как это всё поет! Такая каша выходит, что вообразить нельзя. Точно всякий сброд, прохожие прегадкие люди. Вам в мозг с…т. Никак потом проветриться нельзя»[31].

Несколько спокойнее отнесся к услышанному и увиденному Толстой. В своем дневнике он кратко отметил: ««Étoile du Nord». *Sakinkers*», употребив придуманное им на пару с Тургеневым ругательно-презрительное сложносоставное (русско-англо-французское) слово, буквально означающее: *«гадящие- в- сердце»*.

---

[30] См.: *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. С. 173.

[31] *Тургенев И.С.* Письма. Письмо П.В. Анненкову 26 февраля (10 марта) из Дижона. Спустя четверть века, в декабре 1881 г., очередными «жертвами» неудачной постановки «Северной звезды» Дж. Мейербера (на этот раз в Риме, в оперном театре «Констанци»), стали П.И. Чайковский и его знакомый, харьковский помещик Н.Д. Кондратьев. Петр Ильич писал тогда оставшемуся в России брату Анатолию: «Был в опере, где слушал «Северную звезду» Мейербера, в коей Петр Великий очутился в Финляндии, причём декорация изображает швейцарский ландшафт, а народ одет в русские костюмы; тут же Меньшиков продаёт пирожки. Смешно и глупо ужасно» (см.: *Кара-Мурза А.А.* Петр Ильич Чайковский // Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Риме. М., издательство О. Морозовой, 2014. С. 245).

Парадоксально, но разочарование и ярость от увиденного и услышанного в оперном театре Дижона конвертировалась поздним вечером в бурное творчество. Для Толстого, писавшего повесть о гениальном музыканте, способном своей игрой преобразовывать жизнь, это, должно быть, стало открытием: оказалось, что стимулом для творчества может стать не только восхищение, но и горькое разочарование музыкой. Так сказать, – от противного!

Как бы там ни было, но в ночь с 10 на 11 марта 1857 г. Толстому показалось, что сам он окончил в Дижоне вещь неординарную. Судя по записям в дневнике, 11 и 12 марта он лишь переписал «Пропащего» набело, а в последний дижонский вечер, 13 марта, рискнул прочесть повесть Тургеневу.

Велико же было его разочарование! «Прочел ему “Пропащего”. Он остался холоден. Чуть ссорились. Целый день ничего не делал»[32]. На самом деле, Тургенев, хотя и не показал вида, не остался равнодушным к сочинению приятеля. 16 марта он уже из Парижа конфиденциально писал Анненкову: «Толстой в Дижоне окончил вещь, которую он читал мне. Ее надо будет несколько переделать и обчистить – и тогда выйдет отличнейшая штука – Вы увидите»[33].

Оконченный самим Тургеневым той же ночью с 10 на 11 марта 1857 г. и отосланный им в Россию рассказ «День второй» (из цикла «поездок в Полесье»), – вещь, крайне необычная для нашей литературы. По сути, именно там впервые появляется (более чем за полвека до русской катастрофы!) не вполне пока отчетливый, образ «грядущего русского хама» – в лице некоего «вора Ефрема» – человека, с одной стороны, предельно десоциализированного, а, с другой, – потенциального лидера русской жизни, лишь поджидающего до поры «своего часа».

Сам автор, Тургенев, по-видимому, чувствовал неловкость и – одновременно – очевидную тревогу при описании этого «Ефрема»: «Небольшого роста мужик в черном коротком армяке, подпоясанном веревкой быстро вскинул на меня свои прищуренные глазки и тотчас опустил их снова. Такого странного лица я давно не видывал… Его голубые глазки так и бегали, как живчики. Стоял он развязно, легонько подпершись руками в бока и не ломая шапки». Привычные для «охотничьих записок» Турге-

---

[32] *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 22 тт. Т. 21. Дневники (1847–1894). М., Художественная литература, 1985. С. 182.

[33] *Тургенев И.С.* Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858).

нева сельские «типы» – возница Кондрат и охотник Егор – явно пасуют перед развязным, наглым, хоронящимся в лесу вором, живущим по принципу: «Гуляй, пока хвост цел!; оробел – пропал, смел – съел» и т.п. Предельно тревожно звучат у Тургенева слова смирного и простоватого Егора о том, что, казалось бы очевидный «аутсайдер» Ефрем забирает все больше власти в умах кротких односельчан: «Да, мудреный этот Ефрем. Пока дома – любезный человек, всех потчует: пей, ешь сколько хочешь, пляска тут у него поднимется, балагурство всякое; а что коли на сходке… уж лучше его никто не рассудит; подойдет сзади, послушает, скажет слово, как отрубит, и прочь; да уж и слово-то веское. А как вот уйдет в лес, ну, так беда! Жди разорения… Коли встретит кого святовского – «Обходи, брат, мимо, – кричит издали, – на меня лесной дух нашел: убью!» Беда!»

Реальная «беда» от таких, как Ефрем, придет на Русь лишь спустя несколько десятилетий, но гениальный художник Тургенев не мог умолчать о своем провидении будущего уже в начале 1857-го года. Он несколько раз пытался уничтожить написанное (уж не поклеп ли возводит он на «Святую Русь»?), но все-таки отправил рассказ для печатания в Россию. Его тревожная растерянность перед собственным произведением, укрывающаяся за нарочитым пренебрежением написанным, явно следует из дижонского письма к Анненкову. «Что же касается до меня, – писал Тургенев, пересылая приятелю «День второй», – то из прилагаемого несомненного, хотя не размазанного г…. . Вы можете усмотреть, в каком плачевном состоянии находится моя творческая фантазия. С неимоверным трудом выдавил я, давно затасканный лимон, эти последние капли из себя. Сделайте с этим «Вторым днем» что хотите. Присовокупите его к первому и напечатайте или назначьте им мирную могилу на дне ватерклозета – это совершенно в Вашей воле; но, во всяком случае, передайте Дружинину, что если бы не желание исполнить свое слово и очистить его перед публикой – я бы ни за что не дал бы себе труда переписывать такую дребедень. О денежном вознаграждении, разумеется, и помину быть не может; если он поставит Вам бутылку трехрублевого Лафиту, требовать большего было бы неприлично»[34].

Между тем Дружинин, получив «День второй», оценил его весьма высоко: «Повесть Вашу я получил, ее можно печатать смело, да и как мог-

---

[34] *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Письма в 18 тт. Том третий. Письма (1855–1858). Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М., Наука, 1987. Письмо П.В. Анненкову 26 февраля (10 марта) из Дижона.

ли Вы в том сомневаться? Форма «Записок охотника» при Вас навсегда, Вы в ней хозяин, и как бы неохотно Вы ни писали в этом роде, все-таки будет очень хорошо»[35].

Судя по всему, скоротечный «дижонский эпизод» весны 1857 г. стал прямым прологом для последовавших вскоре важнейших событий. Растревоженный мыслями о своем кумире Ж.-Ж. Руссо, Толстой менее чем через месяц не выдержал жизни в Париже и в апреле 1857 г. бежал в Швейцарию, к берегам Женевского озера, в родные для Руссо места.

Маявшийся во Франции Тургенев, в свою очередь, предпринял путешествия в Англию, потом в Германию, и, наконец, в Рим, где его зимой 1857–1858 гг. посетило подлинное вдохновение. Закончив в «Вечном городе» «Асю» и начав «Дворянское гнездо», он и стал тем Тургеневым», которого мы все знаем и любим[36].

Литература

1. *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 гг. М., издательство Академии наук, 1957.
2. *Кара-Мурза А.А*. Знаменитые русские о Риме. М., издательство Ольги Морозовой, 2014.
3. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 60 тт. М.,
4. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений в 30 тт. М., Наука, 1985–1987.
5. Тургенев и круг «Современника». М., Academia, 1930.

---

[35] Тургенев и круг «Современника». М., Accademia, 1930. С. 209.

[36] Подробнее см.: *Кара-Мурза А.А*. Иван Сергеевич Тургенев // Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Риме. М., издательство О. Морозовой, 2014. С. 189–199.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО РАЯ: ОПРОЩЕНИЕ У Л. ТОЛСТОГО И ДИАЛЕКТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ НАИВНОГО И СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО У Ф. ШИЛЛЕРА[1]

Лина Штайнер

Боннский университет
Центр по изучению литературы и философии

Аннотация: В данной работе обсуждается связь Л.Н. Толстого с неогуманистической традицией, возникшей в Германии в канун Французской Революции и объединявшей таких разнообразных мыслителей, как И.И. Винкельман, К.М. Виланд, И.Г. Гердер, Ф. Шиллер, И.В. Гёте и других. Именно эта традиция положила начало тому диалогу между философией и поэзией, который послужил толчком для развития философии истории человечества, эстетики и герменевтики. Одним из наиболее ярких представителей этого движения был Шиллер, соединявший в себе поэтический дар и способность к диалектическому мышлению. В данной статье высказывается гипотеза о том, что историко-культурная концепция Шиллера, основанная на синтезе «наивного» (спонтанного) и «сентиментального» (саморефлектирующего) образов мышления и творчества, послужила важным стимулом для поисков нового человека и простоты как выражения высшей духовной свободы у Л.Н. Толстого.

***Ключевые слова*:** Л.Н. Толстой, неогуманизм, Фридрих Шиллер, поэтика и диалектика, наивное, сентиментальное.

IN SEARCH OF A LOST PARADISE: SIMPLICITY IN TOLSTOY AND SCHILLER'S DIALECTIC OF NAIVE AND SENTIMENTAL IN LITERATURE

Лина Штайнер

Боннский университет
Центр по изучению литературы и философии

Summary: This article discusses the link between Leo Tolstoy and the neohumanistic tradition that emerged in Germany on the eve of the French Revolution and united such different thinkers as J.J. Winkelmann, Ch.M. Wieland, J.G. Herder, F. Schiller, J.W. Goethe et al.

---

[1] Автор хотел бы поблагодарить Анну Протопопову за перевод статьи, а также Донну Орвин и Илью Виницкого за их ценные комментарии. The author thanks Anna Protopopova for translating the article and extends gratitude to Donna Orwin and Ilya Vinitsky for their comments.

Neohumanists initiated a rapprochement between philosophy and poetry, which spurred the development of the philosophy of history, aesthetics and hermeneutics. One of this movement's most eminent representatives was Friedrich Schiller, who distinguished himself as both poet and philosopher. In this article I offer a hypothesis that Schiller's conception of cultural history as a synthesis of «naïve» (spontaneous) and «sentimental» (reflective) modes of consciousness and poetic expression stimulated Leo Tolstoy's pursuit of simplicity, which he understood as the ultimate state of human perfection concomitant with freedom.

Key words: Leo Tolstoy, neohumanism, Friedrich Schiller, poetics and dialectics, naïve, sentimental.

Вопрос о взаимоотношениях между философией и литературой, которому посвящена данная книга, активно обсуждался в Западной Европе, и особенно в Германии, на рубеже XVIII – XIX веков, то есть в эпоху зарождения и развития так-называемого «веймарского классицизма» И.В. Гёте и Ф. Шиллера, а также романтизма. Вслед за Г.Э. Лессингом и И.Г. Гердером германские теоретики и историки культуры видели в философском рационализме, впервые получившим развитие в Афинах в эпоху, когда поэтическая культура и трагедия уже пережили свой расцвет и клонились к упадку, своего рода «отрочество» человеческого рода, стоявшего в преддверии христианства. Согласно этой концепции, платонизм, а затем христианство открыли перед человечеством его истинное предназначение и тем самым подтолкнули его на путь сознательного и целенаправленного исторического развития. Однако, как повествует библейская притча, за свою сознательность и способность развиваться умственно и духовно человечество заплатило невинностью, то есть непосредственностью и свежестью чувств. Эта проблема осознавалась как И.В. Гёте и Ф. Шиллером (особенно в «веймарский» период их сотрудничества), так и иенскими романтиками, которые разными путями пытались решить ее. Необходимо отметить, что как германские неоклассики, так и романтики испытали на себе влияние «грекомании» (возникшей еще при И.И. Винкельмане), а также нарождающегося культа У. Шекспира. Стремление к простоте, искренности и спонтанной выразительности в искусстве были в значительной степени обусловлены этими мощными культурными воздействиями. Кроме того, огромную роль играли политические и идеологические мотивы. Культ Греции, как и вообще германский неогуманизм конца XVIII – начала XIX века, возникли как реакция против аристократической напыщенности французского неоклассицизма и философской самоуверенности рационализма (особенно в той форме, которую он приоб-

рел у Г.В. Лейбница и его последователей). Буржуазные гуманисты, получившие как правило либеральное образование, не включавшее так называемую «школьную» философию, смотрели с недоверием на спекуляции рационалистов, игнорировавших происходящие в исторической реальности катастрофы. Как схоластика, так и царящий в аристократически-придворных кругах псевдоклассицизм раздражали своей изощренностью и нарочитой элитарностью. Новая философия и новая поэзия, к созданию которых призывал один из центральных представителей буржуазного неогуманизма И.Г. Гердер, должны были отказаться от иерархического взгляда на ценности, присущего придворной и академической элите. По-новому прочитанные греческие классики, а также У. Шекспир и (считавшийся неподдельным бардом) Оссиан должны были послужить основой для формирования нового культурного языка и нового, по сути эгалитарного мировоззрения. Иными словами, создавалась новая *paideia*.

Трактат Ф. Шиллера «О наивном и сентиментальном в искусстве» был задуман как теоретический манифест нового гуманизма[2]. Бросив свежий взгляд на полузабытый спор классиков и современников (Querelle des Anciens et des Modernes), Шиллер утверждал, что та культура, которая начинала возникать в Европе в революционную эпоху не могла и не должна была слепо следовать каноническим образцам, унаследованным от древних поэтов, и в то же время не могла отказаться от наследия древней и народной («наивной») поэзии как источника поэтического вдохновения. Как литератор, отдавший в свое время дань как классицизму, так и сентиментализму, Шиллер осознавал, что жизнеспособность литературы зависела не только от развития образованности, культурного самосознания и вкуса, но и от способности отрешиться от довлеющих на сознание и парализующих поэтический импульс авторитетов и образцов. Он отнюдь не призывал к «культурной революции» в смысле цинического ниспровержения классики, однако полагал, что современная «сентиментальная» литература находится тупике. Виной тому чрезмерная субъективность и гордыня (на которую указывал еще Ж.-Ж. Руссо, полагая ее основной причиной конфликтов в цивилизованном обществе). Для того, чтобы преодолеть «рефлексию» и вновь обрести способность невинно предаться поэтическому вдохновению (то есть, по мысли Шиллера, вос-

---

[2] *Schiller F.* Über naive und sentimentalishe Dichtung // Schillers Werke: Nationalausgabe / Hrsg. von Benno von Wiese. Bd 20. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962. S. 413–503.

создать утраченный цивилизованным человеком рай) необходимо вырваться из плена излишней цивилизованности и связанной с ней *amour propre*. Согласно Шиллеру, почвой, из которой могла бы возникнуть поэзия будущего человечества, должен был стать синтез культурного самосознания (той рефлексии, ведущей к отказу от рефлексии, к которой подталкивали своих читателей Руссо и другие критики Просвещения) и «наивной» поэзии, то есть прежде всего народного творчества, а также авторского творчества героических эпох. Свершившись в сознании автора, эта диалектика не могла не отразиться на форме поэтического произведения.

По мысли Шиллера, одним из наиболее подходящих для такого синтеза жанров является идиллия, пользовавшаяся популярностью в эпоху Французской Революции. Идиллическое начало выражало не столько побег из мира социальных конфликтов, сколько являлось сублимацией этих конфликтов, позволявшее избежать брутальности. Осознавая, что возврат к Золотому Веку невозможен, поэты и художники конца XVIII века неустанно стремились создать в своем воображении этот утопический образ, переключая таким образом собственное сознание, а также сознание читателей, с неудовлетворяющей их этическим принципам современности на мысли об идеальном мире. Эстетика и поэтика приобрели политическое значение. В то время как Платон стремился изгнать поэтов из своей Республики, в философии поэта Шиллера им отводилась ключевая роль в воспитании граждан. Возводя идиллию в ранг педагогического и политического трактата, Шиллер примирял философию с поэзий[3]. В этом стремлении к новому синтезу критической мысли и поэтической фантазии многие критики усматривали отход от рационалистической позиции Просвещения. В то же время, шиллеровская эстетическая педагогика явилась и новым витком в истории Просвещения и просветительства.

В России, подключившейся к культурному диалогу с западной цивилизацией в тот момент, когда уже надвигался кризис просвещенческой идеологии, Шиллер стал объектом особого поклонения. Как отмечал Мартин Малия, именно через Шиллера большинство русских интеллектуалов 1840-х годов знакомились с немецкой философской традицией и приобщались к ее гуманистическим принципам[4]. Одним из первых русских по-

---

[3] *Schiller F*. Über die ästetische Erziehung des Menschen // Schillers Werke. Nationalausgabe. 20 Bd. S. 309–412.

[4] *Malia M*. Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism, 1812–55. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961. P. 39.

следователей Шиллера стал Николай Станкевич, лидер легендарного философского кружка. Хотя у Н. Станкевича очень мало собственных сочинений, его переписку, опубликованную в 1857 году Павлом Анненковым, читали все образованные русские люди, включая молодого Льва Толстого[5]. Виссарион Белинский и Аполлон Григорьев, наиболее влиятельные русские критики 1840-х и 1850-х годов соответственно, оба в какой-то момент находились под большим влиянием Шиллера, будучи в равной степени заворожены его поэзией, драматургией и теорией эстетики, пока не сформировали свои собственные зрелые воззрения, «критический реализм» у В. Белинского и «органическую критику» у А. Григорьева.

Но несмотря на то, что влияние Шиллера на русскую мысль уже довольно подробно рассматривалось исследователями, многие аспекты этой проблемы до сих пор остаются неисследованными. Кажется парадоксальным тот факт, что влияние Шиллера на Л. Толстого, одного их главных, хотя и запоздалых представителей Просвещения на русской почве, почти не изучалось, хотя это влияние вполне очевидно, особенно в тех произведениях, где идиллическое миросозерцание выступает как проводник идеи всемирного братства и гармонии[6]. В другой недавней работе я рассматриваю более подробно влияние поэзии и драматургии Шиллера на поэтическое самосознание Толстого[7]. В этой статье речь пойдет только об идеале поэзии как диалектическом синтезе философского субъективизированного разума и «наивной» объективной поэзии – о том идеале, который Шиллер выразил в своих эстетико-педагогических работах, а Толстой воплотил на практике.

Толстой, в отличие от большинства реалистов его поколения, впитал и преломил в своем творчестве влияние как древних, так и современных авторов, включая Гёте и романтиков, а также многих современников. Как отмечал Г. Лукач, сознание Толстого не было ограничено идеологическими и мировоззренческими рамками буржуазного гуманизма, страдавше-

---

[5] О значимости идеи «прекрасной души» Шиллера см.: *Kostka E.K.* Schiller in Russian Literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965. P. 24–48. Д. Орвин обсуждает дружбу Толстого и Анненкова, который предположительно познакомил его с почитанием Станкевича. См.: *Orwin D.* Tolstoy's Art and Thought, 1847–1880. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. P. 65–68.

[6] Хороший обзор темы восприятия Шиллера в России содержится в книге *Kostka E.K.* Schiller in Russian Literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965.

[7] *Steiner L.* Tolstoy's Quest for Simplicity and Schiller's Dialectic of Naïve and Sentimental Poetry // Naivety / Ed. Isabelle de Vandeuvre. Paris: Hermann, 2018 (in print).

го чрезмерной склонностью к рефлексии, а напротив постоянно стремилось к поэтизации и героизации реальности[8]. Не случайно многие западные современники Толстого воспринимали его творческую манеру как архаичную и даже примитивную (или примитивистскую). Вопрос о том была ли эта манера следствием культурной отсталости «русского гения» или же особо тонким стилизаторским приемом оставался нерешенным до начала двадцатого века, то есть до тех пор, пока творчество Толстого не стало объектом уже достигшей влиятельности и большей утонченности марксисткой критики. Стремясь раскрыть общественно-социальную обусловленность произведений Толстого, некоторые критики этого направления увидели в Толстом не просто раскаявшегося и симпатизирующего рабочему классу аристократа-крепостника, но и выразителя нового секуляризированного христианского утопизма, выступавшего за социальное и культурное равноправие. Разумеется, многие марксисты относились с недоверием к автору-дворянину, пытающемуся вжиться в экзистенциальную позицию недавних крепостных и понять их мир настолько глубоко и органично, чтобы в своем поэтическом творчестве преодолеть ту границу, которая в течение как минимум двух веков отделяла дворянскую культуру от народной.

Характерным примером такого настороженного отношения к Толстому и особенно к толстовству является известная статья В.И. Ленина, в которой Толстой-художник подвергается суровой критике как выразитель точки зрения наиболее консервативно настроенного патриархального крестьянства, а социально-реформаторская проповедь толстовства сравнивается с юродством[9]. Только в начале 1930-х годов, в ходе формирования советской культурной идеологии и нового литературного канона, жесткая ленинская критика подверглась пересмотру. Именно в этом контексте Г. Лукач (к тому моменту уже обладавший европейской репутацией) выступил со статьей о реализме Толстого, в которой утверждалась ключевая роль Толстого как проводника нового анти-буржуазного культурного сознания, подготовившего почву для возникновения принципиально нового не-буржуазного реализма. Согласно Г. Лукачу, герои романов Толстого отличаются от героев буржуазных романистов-реалистов

---

[8] *Lukács G.* Tolstoy and the Development of Realism // Studies in European Realism. New York: Howard Fertig, 2002. P. 126–205, 135–140.

[9] *Ленин В.И.* Лев Толстой как зеркало русской революции // Пролетарий. 1908. № 35 от 11(24) сентября.

(от Филдинга и Смоллетта до Флобера и Мопассана) умственной незашоренностью и цельностью мировосприятия[10]. Им не свойственна внутренняя опустошенность и отчужденность, затронувшая большинство западноевропейских культурных слоев. В этом секрет нравственной чуткости и отзывчивости, отличающей этих героев от их западных предшественников и современников, человечность которых постепенно иссякает под воздействием капиталистических отношений, прочно утвердившихся на Западе как в профессиональной, так и в семейной сферах. Исходя из шиллеровской концепции истории литературы, Толстого можно рассматривать как автора, сумевшего преодолеть сентиментальное отчуждение, свойственное современному гуманистически-философскому мышлению.

Для того чтобы объяснить уникальность толстовской мысли на фоне реализма XIX века, тяготевшего либо к позитивизму, либо к фантастике, необходимо проследить основные моменты в его интеллектуальном формировании, происходившем в диалоге с современной критикой, к оценке которой Толстой, при всей независимости своего характера, был небезразличен. Он чутко улавливал как намеченные критиками общие тенденции, так и лично ему адресованные комментарии. Иными словами, отнюдь не являясь наивным гением, каким он представлялся некоторым западным читателям, Толстой умел уходить от прямой полемики с современниками и от конфронтации с критикой, но никогда этой критики не игнорировал.

Роль критики особенно важна для понимания преемственности культурно-исторической идеи построения новой поэтики как обретение утерянного рая. Для таких представителей новой русской критики, как Белинский и Григорьев, призыв Шиллера к развитию новой поэтической чувственности, в которой «идеализм» и «реализм» больше не были бы противопоставлены один другому, но объединились бы в синтезе более высокого уровня, являл собой возможность определить уникальное место России в истории мировой культуры (или Духа, как они всё чаще говорили, поскольку также находились в определенный момент под влиянием идей Гегеля). Как пояснил Белинский в своем ключевом эссе 1834 года «Литературные мечтания»[11], несмотря на наличие талантливых людей на русской литературной сцене, литература в собственном смысле этого слова пока еще не возникла, поскольку русские авторы пока не до-

---

[10] *Lukács G.* Tolstoy and the Development of Realism. P. 146–159.

[11] *Белинский В.Г.* Литературные мечтания // Белинский В.Г. Избранные сочинения / Отв.ред. М.Ф. Головенченко. М.–Л.: Художественная литература, 1949. С. 3–50.

стигли того уровня зрелости, который необходим как для оригинального, так и для профессионального творчества. Для того, чтобы создавать интеллектуально глубокие, значимые работы, которые могли бы считаться именно литературой, а не фольклором, русским писателям следовало преодолеть их рабскую зависимость от иностранных образцов и мод, не потеряв в то же время изысканность, приобретенную под влиянием европейской культуры. Белинский полагал, что Пушкин и Гоголь как писатели уже стоят на пути преодоления духа отрицания, воплощенного в модных тогда романтиках (к которым в России часто причислялся и Шиллере как поэт и драматург) и стремятся к тому, чтобы развить более объективный взгляд на реальность. Белинский использовал термин «народность», чтобы обозначить эту зрелую форму поэтического сознания[12]. Белинский понимал поиски прекрасного, воплощенные в поиске художником совершенства, а также вновь обретаемый Россией аутентичный голос как одновременные процессы[13]. Даже отказавшись от злополучной идеи «примирения с реальностью», Белинский остался предан идее культуры как синтеза спонтанного гения и самосознания.

После смерти Белинского в 1847 году его взгляд на русскую культуру как на важнейший этап в эволюции человечества, символизирующий как возврат к как аутентичности, так и вступление в эпоху гуманности, далее развивался Аполлоном Григорьевым. Он соглашался с Белинским в том, что «народность» не следует смешивать с вульгарностью или «простонародностью», а также полагал, что наиболее ярким представителем «народности» является поздний Пушкин, автор «Повестей Белкина» и «Истории села Горюхина». Внешне кажущийся простаком пушкинский рассказчик на самом деле является изобретением изощренного автора, впитавшего как классическую, как и современную ему литературу. Ученик и последователь карамзинского сентиментального рассказчика, Белкин в то же время уже менее «сентиментален» в шиллеровском смысле, то есть меньше страдает от своей *amour propre.* Решив рассказать простые истории из провинциальной жизни, он делает это смело и без каких-либо комплексов. Таким образом, по Григорьеву, невинный (а

---

[12] Краткое раскрытие этого термина см. в статье Белинского: *Белинский В.Г.* Общая идея народной поэзии // Белинский В.Г. Избранные сочинения. С. 286–308.

[13] *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях Гоголя // Белинский В.Г. Избранные сочинения. С. 51–78; *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина // Белинский В.Г. Избранные сочинения. С. 467–699.

потому счастливый) голос сельской Руси, озвученный мелкопоместным дворянином, хорошо знакомым с жизнью и взглядами как крестьян, так и землевладельцев, наконец, проник в историю самосознания[14].

Григорьев был одним из первых крупных критиков, который заметил появление Толстого на литературной сцене. В двух статьях, опубликованных во «Времени» в 1862 году, он похвалил начинающего писателя за стремление преодолеть узость великосветского менталитета, тем самым признав в Толстом одного из первых аутентично русских писателей, которые смогут преодолеть «негативность» романтического периода и заговорить народным языком[15]. К сожалению, у нас нет прямых доказательств непосредственного влияния критики Григорьева на Толстого, но можно предположить, что похвала известного критика вдохновляла молодого автора на продолжение творческих попыток, направленных на поиск такого собственного голоса, в котором резонировал бы и голос самого образованного автора, и голоса его собеседников из народной среды. Важно отметить, что Толстой сознательно опирался на традицию карамзинских идиллий и поздней прозы Пушкина. Вполне возможно также прямое влияние шиллеровской концепции идиллии на Толстого, хотя доказать это влияние довольно сложно.

Старшие современники Толстого, в том числе Иван Тургенев и Сергей Аксаков, также прошли испытание жанром идиллии, который предоставлял большие возможности для выражения идеи «народности». Если учитывать влияние Шиллера, то неудивительно, почему именно идиллия, с ее идеализированным взглядом на психологию и нравы, могла быть использована в качестве механизма сознания, которое ищет способ преодолеть состояние болезненного самоосознания и достичь целостного единства с миром. Как показывает анализ Б. Эйхенбаума, излишняя самоосознанность Толстого преследовала его с юных лет и была лишь обострена успехом его первых публикаций[16]. Приехав в Петербург после паде-

---

[14] *Григорьев А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Апология почвенничества. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 211–213.

[15] Подробный разбор отношений Григорьева и Толстого см. в моей книге: *Steiner L.* For Humanity's Sake: The Bildungsroman in Russian Culture. Toronto: University of Toronto Press, 2011. P. 111.

[16] Повесть «Детство» появилась в печати под псевдонимом в 1852 году. Серия психологических скетчей была написана Толстым во время его военной службы в 1852–1855 годах. Б. Эйхенбаум обсуждает психологическое развитие Толстого в этот период в книге «Молодой Толстой» (1922).

ния Севастополя в 1855 году, Толстой очутился в эпицентре русской общественной жизни, где его как уже довольно известного молодого автора прославляли критики самых разных идеологических и эстетических убеждений. Как прогрессисты, так и консерваторы смотрели на молодого талантливого автора как на будущего проводника собственного взгляда на «народность». Судя по черновикам и дневникам Толстого его петербургского периода и периода путешествий по европейским столицам и модным курортам[17], его воображение тем не менее было обращено к селу. Почти всё, что было написано им в этот период, восходит к пасторалям и сентиментальным идиллиям. Такие сочинения, как «Казаки», «Идиллия», «Утро помещика» (если назвать лишь некоторые), описывают, по сути, некий *locus amoenus*, где доброта и гуманность торжествуют, несмотря на социоэкономическое неравенство.

Некоторые из произведений этого периода, как, например, «Идиллия» или «Поликушка», полностью помещены в крестьянскую культуры, которую Толстой идеализирует так же, как он будет идеализировать крестьянских детей в своих педагогических трудах начала 1860-х годов. Некоторые из этих произведений, однако (например, «Казаки» и «Утро помещика», фрагмент романа, озаглавленного «Роман о русском помещике»), смещают центр внимания с наивных поселян на сентиментальных аристократов, акцентируя духовную диалектику Оленина и Нехлюдова. Рассказчик самоидентифицируется с этими героями[18]. Отрывок «Утро помещика», где действие происходит в русской деревне, а не в экзотической казацкой станице недалеко от Кавказа, также крайне важен для того, чтобы отследить поиски Толстым идеи «народности». Сочувствующий другим герой рассказа был задуман как типично русский герой, член нового, растущего общества благородно мыслящих аристократов, которые не могут игнорировать голос своего сердца и социального самосознания. Начав помогать

---

[17] 1855–1862 годы.

[18] О нарративной структуре сентиментальной идиллии, или сказки, и о взаимоотношениях между автором и рассказчиком см.: *Hammamberg G.* From Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimental Prose. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Само имя «князь Нехлюдов» появляется в «Отрочестве» как имя друга автобиографического героя, который немного его старше. Оно также появляется в качестве имени героя незаконченного «Романа о русском помещике», из которого был опубликован один фрагмент под названием «Утро помещика». К этому же проекту вероятно восходит и рассказ «Люцерн». И, наконец, это имя вновь появляется как имя протагониста романа «Воскресение» (1899).

бедным, Нехлюдов понимает, насколько глубоко несправедливость засела в их умах, и это заставляет его постепенно расстаться со своими иллюзиями и впасть в отчаяние. Однако, в отличие от своих предшественников-романтиков, молодой Толстой остается верен своему оптимизму, вдохновленному Просвещением. Он не позволяет герою погибнуть от скуки и возмущения самим собой. Таким образом, герою «Утра помещика» удается сохранить нетронутым свой идеализм путем открытого обращения к воображению[19]. Мечтания как альтернатива окружающей поэта реальности – это известный ход, и тем не менее он казался смелой инновацией в то время, когда школа натурализма доминировала в художественной прозе. Остановимся подробнее на этом явлении, так как оно является ключевым для понимания дальнейших экспериментов Толстого с жанром идиллии.

Нехлюдов, в начале истории оставивший Петербург, чтобы посвятить себя улучшению своего поместья, проводит всё утро, посещая дома крестьян и узнавая их беды. В большинстве случаев просто путем благонамеренного вмешательства ничего исправить нельзя, и Нехлюдов уже близок к отчаянию. Из этого состояния его выводит встреча с успешной крестьянской семьей. Вполне удовлетворенные своей жизнью, эти богатые крестьяне вызывают ассоциации с карамзинскими «Письмом сельского жителя» и идиллиями[20]. Нехлюдов восхищается ими и даже отчасти им завидует. В своих грезах и фантазиях он ставит себя на место Ильи, одного из уверенных в себе членов этой семьи. Внутренний мир Ильи, воображаемый Нехлюдовым, свободен от борений и негативности. Образы героев фольклора и экзотических сказок кружатся в голове князя, когда он мечтает о том, чтобы поменяться с Ильей местами. Подобной концовке, когда современный герой, отягощенный чувством вины, восстанавливает для себя, пусть даже и только в мечтах, более наивное состояние сознания, недостает завершенности[21].

Можно критиковать Толстого-мечтателя за его желание уйти от реальности. Но, однако, если быть справедливым к Нехлюдову, надо при-

---

[19] *Толстой Л.Н.* «Утро помещика» // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 4. С. 123–171.

[20] Обобщенный анализ нескольких наиболее важных идиллических рассказов Карамзина см.: *Cross A.* N.M. Karamzin: A Study of His Literary Career, 1783–1803. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971. P. 1096–1142.

[21] Ibid. P. 170–171.

знать благородство и щедрость его души. В то время как многие души зачерствели бы от жестокой реальности русского крепостного строя, его душа, напротив, расширяется. В самом начале рассказа мы узнаем, что живущая в высшем свете тетка Нехлюдова раскритиковала его переезд в провинцию как поступок мизантропа и гордеца, заронив в душе Нехлюдова сомнение в собственной правоте. Общаясь с крестьянами, он окончательно утратил иллюзию всемогущества. Это не означает, что, приобретя некоторое смирение, он перестал ощущать свое моральное превосходство и даже непогрешимость. Можно вполне представить себе Нехлюдова, который превращается в прекраснодушного, но одновременно тиранического маркиза Позу или в члена русского революционного движения.

Обращает на себя внимание тот факт, что воздействие на Толстого образов благородных мечтателей Шиллера обсуждался лишь Г. Лукачем в статье о реализме Толстого (и то в завуалированной форме), в то время как влияние шиллеровской концепции «прекрасной души» на Достоевского давно известно и признано в критике[22]. Между тем, в сочинениях 1850-х и 1860-х годов обнаруживаются очевидные шиллерианские реминисценции и даже аллюзии, в том числе во фрагменте исторического романа «Декабристы»[23]. В этом отрывке, состоящем из трех глав, который Толстой начал писать осенью 1863 года, изображены декабрист и его жена, которые возвращаются из Сибири в Москву. Именно эти два героя, которые обычно считаются прототипами Пьера и Наташи Ростовой из «Войны и мира», изображены воплощениями правильного и прекрасного характера, причем описаны они словами, напоминающими шиллеровские эстетику и этику. Декабрист Лабазов описан как великодушный человек, которого не ожесточили страдания. Созданный на основе реального персонажа, родственника Толстого декабриста Сергея Волконского, одного из героев войны 1812 года, пожертвовавшего военной карьерой и блестящим положением в высшем обществе ради того, чтобы стать одним из лидеров Южного общества декабристов, герой Лабазов представляет собой исключительно наивного персонажа, которому прекрасно известны все жестокости этого мира, но который решил быть выше этого мира и считать всех людей, вне зависимости от их социального статуса, свои-

---

[22] *Lyngstad A*. Dostoevsky and Schiller. The Hague: Mouton, 1975.

[23] Разные версии этого текста опубликованы в 17 томе ПСС Толстого.

ми братьями[24]. Проведя половину жизни в тюрьме и изгнании, он представляет собой счастливого человека, полностью примирившегося со своей судьбой. Читатель также узнает, что он бы не прожил свою жизнь так благородно и счастливо, если бы за ним не поехала в Сибирь его жена, изящная и добрая женщина, воплощение шиллеровского идеала женского достоинства. Именно в описании Лабазовой, в которой явно просматриваются черты будущей Наташи Ростовой, содержится единственная в раннем творчестве Толстого прямая аллюзия на стихотворение Шиллера[25]. Этот факт говорит весьма о многом, так как декабрист и его жена задуманы Толстым как неотделимые друг от друга, невозможные друг без друга партнеры, чей идеализм преобразует любое пространство, в котором они могут очутиться: тюремную камеру, дом в Иркутске, гостиничный номер – в *locus amoenus*. Мне кажется возможным предположить, что та духовная диалектика, которую мы отследили в «Утре помещика» и в «Декабристах», предвосхищает будущую деятельность позднего Толстого как культурного и религиозного реформатора, пытавшегося вновь открыть христианство как некий инструмент «духовного упражнения» (если использовать термин Пьера Адо), который мог бы помочь его современникам преодолеть их отчуждение от родных духовных и культурных истоков. По Толстому, ни страх наказания, ни надежда на будущую жизнь не являются собственно свойственными вере, но лишь любовь к ближнему и смирение необходимы для того, чтобы вновь обрести путь к Богу. Для Толстого старый декабрист – это пример человека, который после многих испытаний нашел свой путь к Богу. Таким образом, вопрос об изначальном замысле заговорщиков остается для Толстого открытым; он указывает, что их мотивы были, вероятнее всего, очень разными. Как и у тетки Нехлюдова, которая обвиняет своего племянника в заносчивости (подозревая, что его решение похоронить себя в провинции продиктовано не столько любовью к крестьянам, сколько гордыней), у читате-

---

[24] Культурная трансформация С. Волконского как пример опрощения обсуждается в относительно недавней книге: *Figes O.* Natasha's Dance: A Cultural History of Russia. NY: Picador, 2002. См. особенно гл. 2, P. 69–146.

[25] Это стихотворение «Достоинства женщин». Как оно, так и другие стихотворения, посвященные женским добродетелям, пользовались особым почитанием в кругу Станкевича и могли, таким образом, повлиять на толстовское понимание диалектического взаимоотношения мужчин и женщин, любви и долга в таких произведениях как «Семейное счастье» (1859) и «Декабристы». См.: *Kostka E.K.* Schiller in Russian Literature. P. 35–36.

ля возникает сомнение в том, только ли великодушие привело декабристов на Сенатскую площадь. Более того, в эпилоге «Войны и мира», содержащий намеки на декабристское будущее Пьера Безухова, раскрываются сомнения Толстого по поводу великодушия декабристов, готовых отстаивать идеал политической свободы путем насилия. Ни в коей мере не оправдывая Николая Первого, который осудил декабристов, Толстой отмечает, что они также несут ответственность за произошедшее[26]. Искушаемые властью и склонные к насилию, они и сами пали жертвой насилия. Лишь пройдя через немалые страдания и тяжелый труд, они стали ближе к обычным людям, а декабрист Лабазов и его жена смогли обрести новую духовную свободу и безмятежность.

Если бы Толстой описал опыт декабристов в Сибири, его сюжет стал бы близок сюжету романа Достоевского «Преступление и наказание». Но, как часто отмечалось критиками, и, вероятно, было очевидно и Толстому, христианское обращение Раскольникова в конце романа было слабо мотивировано. Образованная читательская аудитория вряд ли могла поверить в обращение, состоявшееся всего лишь благодаря чуду. Чтобы достичь истинной *калокагатии*, шиллеровского идеала свободной, благородной личности, гармонично вписанной в братское сообщество (каким виделся Шиллеру и Толстому заново обретенный рай – тот самый Elyseum, который воспевается в «Оде к радости»), человеку необходимо пройти путь внутреннего развития[27]. Обдумывание этого пути к новому и поиски способов его изображения становятся одной из критических задач Толстого до конца его жизни. Он постоянно экспериментирует с различными «наивными» и «сентиментальными» жанрами, пытаясь найти ту оптимальную структуру, которая позволила бы рассказать о благородном, но отчужденном герое, которого жизнь лишает его юношеской надменности и заставляет признать законы необходимости. Смирив себя, этот благородный герой развивает в себе более глубокое пони-

---

[26] Подобный критический взгляд на декабристов выражен в персонаже Николая Ростова, с которым Толстой самоидентифицируется. Эту концовку я анализирую в статье: *Steiner L.* Tolstoy, Liberal and Individualist: On Personality and the Protagonist in War and Peace // Russian History. 2009. Vol. 36. N 3. Special Issue: Festschrift for Richard Hellie. P. 424–442.

[27] В недавнем исследовании Фредерика Байзера обсуждаются этика и эстетика Шиллера и античная концепция *калокагатии*, см.: *Beiser F.* Schiller as a Philosopher: A Reexamination. Oxford: Clarendon Press, 2005. P. 85–86.

мание человеческого достоинства и уважения к обычному человеку, воплощению простоты и близости к природе.

Оставшуюся часть статьи я посвящу трем примерам такого диалектического развития в зрелых сочинениях Толстого: истории образования Пьера в «Войне и мире», истории Левина в «Анне Карениной» и, наконец, преображению князя Степана Касатского в простого человека – разумеется, «простого» не в смысле примитивности, а в смысле духовного совершенства – в «Отце Сергии».

* * *

Хотя сам Толстой называл свою «Войну и мир» романом-*эпопеей*, критики неоднократно отмечали присутствие в книге драматического начала. Персонажи *становятся* теми, кем они предназначены стать, посредством своих действий, которые разворачиваются на глазах у читателя. Этому романному *агону* сопутствует и рост самосознания. Это особенно верно в отношении Пьера Безухова, протагониста романа. Пьер, получивший образование в Швейцарии, начинает развивать в себе самосознание с того момента, как он входит в петербургское общество. Это не уберегает его от множества неверных шагов, таких как, например, публичное оправдание убийства герцога Энгиенского Наполеоном в салоне Шерер или того, что он позволил женить себя на красивой, но безнравственной Элен Курагиной. Кажется, что он инстинктивно знает, что простак в стиле вольтеровского Кандида – это единственная доступная ему маска в этом обществе, до того момента, как он разовьет в себе более индивидуализированную личность[28].

Как это было отмечено Томасом Павелом, Пьер выделяется среди других современных ему романных персонажей, в основном умных, быстро всё схватывающих людей, своей анахроничной наивностью[29]. При

---

[28] См. особенно главу 3 первой части первого тома «Войны и мира» (*Толстой Л.Н.* ПСС. Т. 9).

[29] *Pavel Th.* The Lives of the Novel: A History. Princeton: Princeton University Press, 2013. См. особенно главу «In Praise of Naïveté», p. 230–235. Та наивность, с которой держится Пьер, сближает его с утонченно-наивными и почти детскими персонажами эпохи Просвещения. Связь между утонченностью и детской наивностью, как ее описывает, к примеру, Дидро в своем очерке в «Энциклопедии» или М. Мендельсон в своем труде «О возвышенном и наивном в изящных науках» («Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften», 1758), получила большое раз-

этом он не является полностью «наивным» персонажем в шиллеровском смысле этого термина, поскольку с самого начала Пьер полон амбициозных мечтаний и идей. Его привлекают возвышенные проекты по улучшению всего мира, он даже вступает в масонскую ложу. Когда Москву захватывает Наполеон и националистическая пропаганда сравнивает его с Антихристом, Пьеру приходит в голову убить агрессора. Но Пьеру не удается реализовать свой план. Его арестовывают и обвиняют в поджигательстве. Чудом избегнув казни, он оказывается в лагере для военнопленных. Физические страдания и отсутствие свободы заставляют Пьера признать и начать уважать законы необходимости. Он учится наслаждаться едой, когда голоден, отдыхать, когда утомлен, беседовать с людьми, когда чувствует себя одиноким. В то же время Пьер страдает от того, что круг его общения и жизни столь узок, боится смерти[30].

Определяющим событием в жизни Пьера становится его встреча с Платоном Каратаевым, крестьянским мудрецом. Имя Платон – очевидная аллюзия на древнегреческого философа, чьи диалоги Толстой начал читать во время Севастопольской компании. Таким образом, самый важный урок, который выносит для себя Пьер из бесед с Платоном, – это умение принять ограниченность жизни и стоять пред лицом неминуемой смерти. То, что кажется покорностью судьбе, является на самом деле знаком глубокой внутренней свободы Платона Каратаева. Это не та свобода, за которой гнался Пьер, став декабристом, но свобода в духе Спинозы, когда сущность находится в гармонии с миром и со своей собственной природой. Шиллер называл эту свободу «геавтономия» и полагал ее выше кантовской «автономии»[31].

Геавтономное существо не может бояться смерти. После казни Платона Пьер также обретает бесстрашие. Единство природы и сознания является ему во сне, когда его старый швейцарский учитель показывает ему глобус, состоящий из множества сжатых капель, но в то же время флуктуирующий. В центре этого шара – Бог, говорит учитель. Это сновидение, как отметила Инесса Меджибовская, напоминает одну дневниковую запись Толстого, где он описывает сон, в котором ему явился Шиллер и

витие в русской литературе XVIII века. Юрий Лотман обсуждает эту тему в работе: *Лотман Ю.М*. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи. СПб: Искусство, 2005. С. 176–197.

30 См. в четвертом томе «Войны и мира», часть 2, глава 11.

31 *Beiser F*. Schiller as a Philosopher: A Reexamination. Oxford: Clarendon Press, 2005. P. 67–68.

они беседовали о счастье. Во сне Шиллер сказал Толстому, что человек – это либо прах от праха, либо рамка, в которой отражается божество, что привело Толстого к мысли о том, что «счастье состоит в как можно более глубоком и широком заглатывании божественного»[32].

Тот факт, что фигура Платона также шарообразна, имеет немалое значение. Равным образом значимо и то, что в его обезличенном языке воплощается коллективная мудрость русского народа. Как Флор Силин у Карамзина, он воплощает в себе идиллическое благо крестьянского *мира*, в который Пьер, как Нехлюдов из «Утра помещика», мечтает попасть. Появление идиллического хронотопа внутри романного мира «Войны и мира» весьма поразительно. Хотя после освобождения из плена Пьер и возвращается на свой путь самостоятельного современного героя, пытаясь воплотить свои революционные мечтания и тем самым подвергая опасности свою идиллическую жизнь с Наташей, читатели чувствуют, что встреча с Платоном оставила неизгладимый след в сознании Пьера, след, обещающий дать в дальнейшем свои плоды.

Когда Константина Левина, героя «Анны Карениной», одолевает страх смерти, заставляющий его усомниться в смысле жизни в самый разгар его семейного счастья, он также избавляется от отчаяния через встречу с крестьянином, который рассказывает ему о Платоне Фоканыче, праведном человеке, который «помнит о Боге»[33]. Доброта и щедрость Платона делают его почти святым, и Левин весьма польщен, когда крестьянин замечает, что у него самого (у Левина) есть эти же качества. Конечно, крестьянину невдомек, какие сомнения и какая тоска одолевает Левина, чей интеллект восстает против мира, пропитанного болью, несправедливостью и смертью. Сможет ли он преобразить себя самого и свою семью в счастливых сельских жителей, свободных от всех внутренних конфликтов и тоски? Будучи одним из самых интеллектуальных и само-сознающих героев Толстого, Левин понимает, что такой идиллический идеал всегда останется именно недостижимым идеалом для человека с его уровнем развития. Тем не менее, сама мысль о «Фоканыче» настолько его воодушевляет, что скептицизм (вероятно, лишь на время) покидает Левина. «Анна Каренина» заканчивается на оптимистической ноте, когда Левин решает, что его жизнь, внешне такая же,

---

[32] *Medzhibovskaya I.* Tolstoy and the Religious Culture of His Time: A Biography of a Long Conversion, 1845–1887. Langham: Lexington Books, 2008. P. 74.

[33] Эта встреча описана в 11 главе восьмой части (ПСС Толстого, т. 19).

как прежде, впредь будет освящена ощущением высшего предназначения.

Интеллектуальная биография Толстого была бы куда менее сложной, последуй он за своим героем в лагерь идеалистов. Но Толстому казалось недостаточным теоретически постулировать возможность райского блаженства – ему хотелось преобразовать всё свое существование. Свое раздражение по адресу профессиональных философов он выразил в «Исповеди». В этом труде он потребовал полного отказа от аристократического образа жизни, который воспитывает в человеке праздность и тенденцию к умствованию, ведения активной жизни, посвященной труду и заботе о ближних. В «Анне Карениной» критика философов сконцентрирована в трагикомическом образе Кознышева. Одновременно в частной переписке Толстой вел диалог о значении «логоса» с Афанасием Фетом, который на тот момент занимался переводом Шопенгауэра. Отвергая платоновскую теорию «логоса», которая разделяет жизненный опыт и философские концепты, Толстой настаивал на интерпретации «логоса», или «разумения», как истины, проявляющейся в действии[34]. Хотя этот взгляд и был неприемлем для многих современных идеалистов, он, тем не менее, находился в одной струе с пересмотром Шиллером кантовского трансцендентального идеализма, что привело его к замене «сверхчувственного» идеала свободы идеалом «свободы в явлении»[35]. Как Шиллер, так и Толстой видели в искусстве сферу, позволяющую проявиться человеческой свободе, или «разумению». Неудивительно, что в 1880-х Толстой уделит такое пристальное внимание развитию теории искусства, которая связывала художественное самовыражение с религиозным по своей сущности опытом любви и симпатии к другим существам во вселенной[36].

---

[34] Диалог А.А. Фета и Л.Н. Толстого о понятии «логоса» обсуждается Меджибовской. См.: *Medzhibovskaya I.* Tolstoy and the Religious Culture of His Time: A Biography of a Long Conversion, 1845–1887. P. 203–205.

[35] Шиллер впервые приходит к этому выводу в «Kalliasbriefe», а затем в «Briefe über die Aesthetische Erziehung des Menschen» подробнее развивает мысль о том, что прекрасное в искусстве, по сути, выражает и делает осязаемым формальную красоту категорического императива (практического разума). Текст «Briefe über die Aesthetische Erziehung des Menschen» был очень популярен в России 1840-х годов. См.: Schillers Werke. Bd 20. S. 309–412.

[36] Трактат «Что такое искусство?» был впервые опубликован в 1897 году. Различные варианты этого произведения собраны в 30-м томе толстовского Полного собрания сочинений (юбилейного издания).

Развитие «разумения» из обычного мышления является основной темой поздних художественных текстов Толстого, в том числе в «Смерти Ивана Ильича», «Отце Сергии», «Хозяине и работнике», «Божественном и человеческом» и др. В большинстве этих произведений Толстой комбинирует технику, использованную им в своих ранних психологических и нравственно-педагогических рассказах, и такие конвенциональные христианские жанры, как исповедь, агиографический рассказ или легенда. Этот тип нарратива внешне похож на биографические и педагогические романы. Однако, в отличие от типичного *Bildungsroman'a*, который рассматривает жизнь героя с позиций общества, в которое он интегрирован, толстовские нарративы достигают кульминации в тот момент, когда герой покидает общество и начинает новую жизнь, в которой эгоцентричная социально-детерминированная перспектива вытеснена сверхличностным «разумением». В некоторых произведениях Толстого эта метаморфоза, позволяющая герою достичь счастья и спасения до того, как он покинет этот мир, или же вовсе не покидая его, изображается как обращение прямо перед смертью, в других же он явно пытался показать эту духовную трансформацию как новый этап в жизни человека. Самым большим творческим вызовом для Толстого в решении этой задачи было изображение подобного преображенного сознания в мире, каким мы его знаем, без того, чтобы превращать его в популярную, но потенциально неаутентичную фигуру юродивого. У него ушло более десяти лет на то, чтобы найти убедительную нарративную форму для истории отца Сергия, великодушного, но порочного героя, который сумел преодолеть свое тщеславие и гордыню и стать истинно свободным и прекрасным человеком[37].

* * *

Первый черновик «Отца Сергия» датируется февралем 1890 года[38]. В то время Толстой пытался переработать свой философский трактат «О жизни» (где идея «разумения», или «разумного сознания», получила глубокую философскую разработку) в более популярный текст. Он также изучал историю христианства и других мировых религий, испытывая также сильный интерес к религиозному искусству. Таким образом, исто-

---

[37] «Отец Сергий» напечатан в 31 томе ПСС Толстого.

[38] См.: *Толстой Л.Н.* Письмо к Черткову, февраль 1890 года // Толстой Л.Н. ПСС. Т. 87. С. 12–19.

рия князя Степана Касатского, из гордости ставшего монахом и при этом продолжившего грешить, пока ему не удалось, наконец, переступить через себя, совершив побег из монастыря, – эта история напоминает житие святого. Конечно, Толстой прибегает к этому жанру не для укрепления догматического христианства, но для передачи своих собственных гуманистических воззрений.

Толстой, безусловно, не был первым русским светским писателем, который позаимствовал что-то из традиции православия. Такие левые писатели, как поэт-декабрист Кондратий Рылеев, Герцен, Некрасов, Чернышевский, особенно активно приспосабливали жанр жития к современности. Если рассмотреть «Отца Сергия» поближе, то он оказывается похожим на биографический очерк о князе Сергее Григорьевиче Волконском, опубликованный Герценом[39]. Созданию культа Волконского способствовало не только его участие в восстании 1825 года, но и его успешное превращение из аристократа в человека из народа, совершившееся за время ссылки. Историки культуры нередко указывали, что Волконский, двоюродный дядя Толстого по материнской линии, был не только объектом исторического любопытства и преклонения, но и настоящей ролевой моделью для писателя[40]. Волконский никогда ранее не представлялся прототипом князя Степана Касатского /отца Сергия, чья история также начинается с восстания против условностей придворного общества и государства, которое представляет лицемерный и развратный Николай I. Вместо того чтобы отправить своего героя в Сибирь, Толстой запирает его в монастыре. Далее его история отходит от истории бывшего декабриста. Тем не менее, мне кажется, что можно провести аналогию между двумя этими биографическими сценариями и предположить их связь на более глубоком уровне. Та духовная сила, которая позволяет человеку восставать против тирании, может также сделать его склонным к гордыне, то есть к главному смертному греху, в котором и Шиллер, и Толстой видели главное препятствие к развитию более гармоничной человеческой природы.

Борьба с гордыней является лейтмотивом всей истории. Похоть и борьба с искушением занимают хотя и немаловажное, но всё же второ-

---

[39] *Herzen A.I.* Prince Sergei Grigorevich Volkonsky // A Herzen Reader / Trans. Kathleen Parthé. Evanceton: Northwestern University Press, 2012. P. 264–270.

[40] См.: *Figes O.* Natasha's Dance: A Cultural History of Russia, NY: Picador, 2002. Сноска 31.

степенное место в «Отце Сергии». Уже указывалось, что эта история напоминает «Житие святого Иакова Постника», которая разворачивается вокруг борьбы с искушениями, преступлениями и, в итоге, Божиим прощением[41]. Все эти мотивы сплетаются Толстым в историю возвышенного героя, чье желание достижения совершенства ведет его к опасной неумеренности. В конце концов, дорога к спасению открывается для него путем вмешательства светской святой, Прасковьи Михайловны, или Пашеньки, которую Касатский знал с юности. Эта скромная женщина провела свою жизнь в борьбе с самыми обычными бедами (такими как несчастливый брак, бедность и прочие прозаические трудности). Но когда Касатский, который большую часть своей жизни провел в попытках достижения совершенства и удовлетворения своей *amour propre*, терпит кораблекрушение, ее образ всплывает в его памяти и призывает искать ее сочувствия и прощения. Отвергаемая и высмеиваемая Касатским и его братьями в детстве, теперь она – настоящий друг, конфидант и исповедник.

Чтобы оценить преображение Касатского из жертвы сатанинской гордости в смиренника, нужно рассмотреть его жизнь с самого начала. Идол в своей семье, он проводит детство в провинции и оказывается в свете лишь только после смерти отца, когда мать посылает его в престижный кадетский корпус под личным патронажем Николая I. Подобно Николаю Ростову в «Войне и мире», молодой Касатский обожает императора, который ему благоволит. Такая близость к Царю сыграет фатальную роль в жизни Касатского. Как и все герои-аристократы у Толстого, Касатский, стремясь к совершенству и превосходству во всех аспектах своей жизни, невероятно амбициозен. Так, в Петербурге он ставит своей целью стать как можно ближе Царю. Ради достижения этой цели он обручается с фрейлиной императрицы и настолько увлечен этой целью, что не замечает того, что известно всему Свету: а именно, что год назад его невеста была любовницей Царя.

Незадолго до свадьбы молодая графиня раскрывает свое прошлое Стиве, который, осознав, что был обманут, немедленно разрывает помолвку, покидает службу и уходит в монастырь. Но переход из светского сообщества в монастырь – лишь прелюдия к настоящей драме, так как мучения героя вовсе не заканчиваются с отказом от своего знатного имени и уходом в монахи под именем Сергия. Его новый наставник, из-

---

[41] См.: *Pletnev R.* L. Tolstojs ‚Vater Sergius' und die russischen Heiligenleben // Zeitschrift für Slawische Philologie. 1933. Bd. 10. S. 106–125.

вестный старец, указывает своему ученику, что он страдает от гордыни, и призывает его к смирению. Но Сергию неведомо смирение. С тем же рвением, с которым он когда-то действовал в военной школе и в светских гостиных, Сергий принимается за исполнение ритуального благочестия, пока в один прекрасный день встреча с бывшим полковым командиром показывает ему, насколько он все еще зависим от мира. Его бывший командир, ныне генерал, находит удовольствие в посещении монастыря, где его сопровождает амбициозный игумен. Зная о происхождении Сергия, он приглашает его присоединиться к светской беседе с генералом. Генерал, узнав Касатского, шутит насчет его нового «ангельского образа», чем приводит бывшего князя в исступление, заставляя его забыть о том, что теперь он монах. Осознав свою греховность, Сергий просит перевести его в дальний скит, где он живет последующие шесть лет как отшельник.

Но даже там его мучает внутренний конфликт, вызванный сомнениями и похотью. Однажды Сергию предоставляется шанс доказать себе, что он способен выдержать это искушение. Когда молодая вдова Маковкина, узнавшая о святости Сергия, пытается его соблазнить, он отрубает себе палец и сжигает его, что вызывает нравственный кризис у Маковкиной. Рассказчик сообщает нам, что год спустя она также удаляется в монастырь. Тем временем драма Сергия достигает своего апогея, так как слава о нем как о святом человеке распространяется повсеместно. Люди начинают отовсюду приходить к нему за благословением и исцелением, и, он, чувствуя всю фальшивость своей новой роли, не может от нее отказаться.

Голос совести звучит всё громче и громче, требуя от Сергия отказа от его якобы святой жизни. Он добывает крестьянское платье и мечтает о том, чтобы стать паломником, но ему не хватает духу уйти из монастыря, пока однажды другое испытание не показывает ему, насколько он неспособен к монашеской жизни. Думал ли Толстой при этом о Лютере, одном из героев его юности, или о православном святом Иакове Постнике, который хранил свою чистоту много лет, пока наконец не пал, но его герой Сергий снова впадает в искушение женщиной и на этот раз падение действительно совершается. В некоторых черновиках он, как Иаков, убивает свою соблазнительницу. В итоговой версии Сергий надевает свое крестьянское платье и покидает монастырь до рассвета, пока купеческая дочка еще спит. Вне стен монастыря он впадает в сон, подобный трансу, и получает откровение.

То, что делает «Отца Сергия» столь сложным с философской точки зрения, это толстовские метания между его руссоистской верой в совесть и свободную волю и его глубокое внутреннее осознание человеческой слабости. Последнее с годами лишь укреплялось, по мере того, как он продолжал борьбу с Шопенгауэром и при этом попадал под влияние идей Паскаля. Мог ли такой грешник, как Сергий, спасти себя, или же требовалось сверхъестественное вмешательство, чтобы вернуть его на путь истинный? Является ли сон, в котором ему велено идти искать Пашеньку, таким вмешательством, или же это его собственное вновь открываемое бессознательное? Принятие обеих интерпретаций возможно в зависимости от того, как мы понимаем феномен, который психология XIX века называла «сублиминальное сознание» (subliminal consciousness). При этом понятно, что для Толстого (как и для сюрреалистов полвека спустя), независимо от того, считал ли он сны вмешательствами из платонического мира идей или же органическими явлениями, сознание во сне представляло собой высшую форму откровения, такую, которая поднимает понимание до высшего «разумения».

Касатский легко находит путь в Пашенькин провинциальный городок, где она живет с дочерью, больным зятем и пятью внуками, поддерживая их всех своим заработком учительницы музыки. История – на грани правдоподобия. Но, тем не менее, образ Пашеньки «реалистичен» в том смысле, который вкладывали в этот термин Белинский и Григорьев, ее образ обладает набором качеств, укорененных в актуальной российской действительности, и показывает, как можно справляться с нею, не теряя нравственного идеализма и достоинства. Этот образ отсылает нас к Долли из «Анны Карениной», многострадальной жене Стивы Облонского, заботливой матери множества детей, которая столь ярко контрастирует с нарциссичной Анной. Как и Долли, Пашенька получила воспитание благородной дамы. Но те трудности, с которыми ей пришлось столкнуться, и ее доброта заставили ее забыть о себе. Как и жены декабристов, которые сами обучали своих детей иностранным языкам, искусству и литературе, Пашенька поддерживает свой музыкальный талант одновременно ради удовольствия и из необходимости. Таким образом, она сохраняет утонченность, не превращая ее в культ и источник тщеславия.

В самом деле, в образе Пашеньки Толстой, как кажется, наконец, сумел завершить тот давнишний набросок, который можно отследить вплоть до «Декабристов», где прекрасный женский характер служил источником вдохновения для мужа, детей и читателей. Тот факт, что физически

она очень проста и непривлекательна, совершенно не подрывает ее способность очаровывать. Изящество и шарм, как считал Шиллер, являются теми духовными качествами, которые не зависят от формы тела или черт лица человека. Это скорее похоже на пояс Венеры, которым она делится с теми, кому хочет придать грациозность[42].

Наконец, чтобы полностью постичь характер Пашеньки и осознать ее значение как эмблемы толстовского неогуманистического учения, важно понимать ее отличие от юродивых Достоевского, таких, как Соня или Лизавета из «Преступления и наказания». Касатский вспоминает, что ребенком Пашенька была излишне скромна, смиренно переносила свою роль дурочки и объекта для насмешек мальчиков, с которыми она была вынуждена общаться с той же долей терпимости, с какой она в старости будет переносить бедность. Эта спокойная терпимость контрастирует с лихорадочно мелодраматическим поведением юродивых у Достоевского, чьи слова и жесты призваны произвести скандал и тем самым указать на невидимые мирскому глазу высшие ценности[43]. Пашенька, с другой стороны, не смеет бросить вызов ценностям этого мира, она далека и от православного благочестия. Как она сама признается Касатскому, она редко бывает в церкви по той причине, что у нее нет новых нарядов, соответствующих ее социальному статусу. Но, несмотря на то, что Пашенька весьма далека от традиционной религиозности, Касатский уважает ее больше, чем своего старца времен послушничества. Он понимает, что эта женщина, которая думает, будто живет для людей, на самом деле живет для Бога.

Исповедавшись и получив прощение Пашеньки, Касатский покидает ее дом так же, как он и пришел туда, – пешком и в одежде странника. В заключение рассказчик излагает один эпизод, когда группа путешественников, включая француза, раздает милостыню среди нищих и странников. Заметив благородную осанку Касатского, они спрашивают его, кто он. «Раб Божий», – отвечает Касатский и берет у них двадцать копеек, которые затем передает другому страннику. Чем меньше его заботит людское мнение, тем сильнее он чувствует присутствие Бога в своей душе. Наполненный энергией этой новой веры, он отправляется в Сибирь, где как нам сообщает рассказчик, и сейчас живет в доме богатого крестьянина, работая у него в саду, занимаясь обучением детей и ухо-

---

[42] *Schiller F.* Über Anmut und Würde // Schillers Werke, Bd 20. S. 251–308, 255.

[43] См.: *Hunt P.* Holy Foolishness as a Key to Russian Culture // Hunt P., Kobets S. Holy Foolishness in Russia: New Perspectives. Bloomington: Slavica Publishers, 2011. P. 1–14.

дом за больными. Будучи некогда носителем имени, известного всякому русскому, толстовский герой наконец смог подавить в себе *amour propre*, отбросить ловушки своего класса и найти убежище в мире, где можно добиться гармонии как с окружением миром, так и с собственной совестью. Упорно сопротивляясь догматическому христианству, акцентирующему роль монашества, Толстой возвращается к прочно укоренившемуся в нем гуманизму, трактующему опрощение по-шиллеровски, как обретение земного рая. И если Толстому-теологу так и не удалось опровергнуть догматическое христианство, то в качестве поэта-мыслителя Толстой сумел изобразить духовную трансформацию светского романического героя в утопического Человека. В «Отце Сергии» Толстой наконец приходит к финалу рассказа об открытии человеком самого себя, который он писал всю свою жизнь.

Литература

1. *Белинский В.Г.* Избранные сочинения / Отв.ред. М.Ф. Головенченко. М.–Л.: Художественная литература, 1949. – 1091 с.
2. *Григорьев Ап*. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Апология почвенничества. М.: Институт русской цивилизации, 2008. С. 211–213.
3. *Ленин В.И.* Лев Толстой как зеркало русской революции // Пролетарий. 1908. № 35 от 11(24) сентября.
4. *Лотман Ю.М.* Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи. СПб: Искусство СПб, 2005. С. 176–197.
5. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 тт. М.: Художественная литература, 1928–1958.
6. *Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой // Slavische Propyläen. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968.
7. *Beiser Frederick*. Schiller as a Philosopher: A Reexamination, Oxford: Clarendon Press, 2005. – 298 p.
8. *Cross Anthony.* N.M. Karamzin: A Study of His Literary Career, 1783–1803, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971. – 306 p.
9. *Figes Orlando*. Natasha's Dance: A Cultural History of Russia, NY: Picador, 2002. – 768 p.
10. *Hammamberg Gitta*. From Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimental Prose, Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 352 p.
11. *Herzen A.I.* Prince Sergei Grigorevich Volkonsky // A Herzen Reader / Trans. Kathleen Parthé. Evanceton: Northwestern University Press, 2012. P. 264–270.

12. *Hunt Priscilla*. Holy Foolishness as a Key to Russian Culture // Hunt Priscilla, Kobets Svitlana. Holy Foolishness in Russia: New Perspectives, Bloomington: Slavica Publishers, 2011. P. 1–14.
13. *Kostka Edmund K.* Schiller in Russian Literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965. – 330 p.
14. *Lukács Georg.* Studies in European Realism. New York: Howard Fertig, 2002. – 270 p.
15. *Lyngstad Alexandra*. Dostoevsky and Schiller, The Hague: Mouton, 1975. – 128p.
16. *Malia Martin*. Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism, 1812–55. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961. – 486 p.
17. *Medzhibovskaya Inessa.* Tolstoy and the Religious Culture of His Time: A Biography of a Long Conversion, 1845–1887. Langham: Lexington Books, 2008. – 450 p.
18. *Orwin Donna*. Tolstoy's Art and Thought, 1847–1880. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. – 270 p.
19. *Pavel Thomas*. The Lives of the Novel: A History, Princeton: Princeton University Press, 2013. – 360 p.
20. *Pletnev R.* L. Tolstojs «Vater Sergius» und die russischen Heiligenleben // Zeitschrift für Slawische Philologie. 1933. Bd 10. S. 106–125.
21. Schillers Werke: Nationalausgabe / Hrsg. von Benno von Wiese. Bd 20. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962.
22. *Steiner Lina*. For Humanity's Sake: The Bildungsroman in Russian Culture. Toronto: University of Toronto Press, 2011. – 280 p.
23. *Steiner Lina.* Tolstoy, Liberal and Individualist: On Personality and the Protagonist in War and Peace // Russian History. 2009. Vol. 36. N 3. Special Issue: Festschrift for Richard Hellie. P. 424–442.
24. *Steiner Lina.* Tolstoy's Quest for Simplicity and Schiller's Dialectic of Naïve and Sentimental Poetry // Naivety / Ed. Isabelle de Vandeuvre. Paris: Hermann, 2018 (in print).

«АНАРХИЗМ» Л.Н. ТОЛСТОГО И ЕГО ВОЗМОЖНЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ[1]

И.И. Евлампиев

Санкт-Петербургский государственный университет

Аннотация: Л.Н. Толстого очень часто считают представителем анархического движения, причем главным в этом движении видят отрицание государства, т. е. приравнивают анархизм к нигилизму. В статье рассматриваются взгляды М.А. Бакунина и доказывается, что его концепция анархии была следствием религиозно-философского учения, возникшего под влиянием поздней философии И.Г. Фихте. Бакунин вслед за Фихте видел подлинную суть христианства в представлении о том, что человек есть земное явление Бога, а главная цель человека – явить в себе Бога во всей возможной полноте. Из этого следовала невозможность принудительной, внешней организации жизни людей в форме государства. Анализ религиозного учения Толстого показывает, что оно также имеет много общего с учением Фихте. Толстой призывает людей признать ложность, иллюзорность их внешней, индивидуальной жизни и перейти к жизни разумной, духовной, раскрывающей единство людей друг с другом и с Богом. Высшую цель человека Толстой формулирует точно так же, как Фихте: человек должен дать в себе место Богу, помочь Богу раскрыть себя в каждой личности. Это и обуславливает толстовское отрицание государства: люди, раскрывшие в себе Бога, сумеют добиться гармонии своего социального бытия без внешних механизмов принуждения. Похожий ход мысли можно обнаружить у многих русских мыслителей, в частности, у Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, М.А. Бакунин, И.Г. Фихте, анархизм, истинное христианство, тождество Бога и человека.

LEO TOLSTOY'S "ANARCHISM" AND ITS POSSIBLE PHILOSOPHICAL GROUNDS

I.I. Evlampiev

Saint Petersburg State University

Summary: Leo Tolstoy is frequently presented by critics as a representative of the Russian anarchy movement, where the negation of the state is generally seen as its main feature, thus this anarchy movement becomes at the same time nihilistic. The article deals with the point of view of Mikhail Bakunin and aims to show that his idea of anarchy comes out of the religious and philosophical teaching that emerged under the influence of the late

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01168, Санкт-Петербургский государственный университет).

philosophical works by Fichte. For Bakunin as for a Fichte follower the true core of Christianity consists in the idea that a man is an earthly apparition of God and his main scope is to make God appear in all His fullness. It results from this that such a repressive, outer organisation of the human life as a state is purely impossible. The analysis of Tolstoy's religious teaching shows that it has many common things with Fichte's teaching. Tolstoy calls upon people to acknowledge the falsity and illusiveness of their external, individual life and start a life that would be sensible, spiritual, open to the unity between people and with God. The highest scope of human existence is formulated by Tolstoy in the same terms as by Fichte: a man must give a place to God inside himself, he must help God to reveal Himself in every person. That is the ground for the idea of the negation of state in Tolstoy: people who have revealed God in themselves can attain the harmony of their social existence without any external mechanisms of repression. The same range of ideas can be found in the works of other Russian thinkers, most notably in Dostoevsky's works.

Key words: Leo Tolstoy, Mikhail Bakunin, Johann Fichte, anarchism, true Christianity, identity of man and God.

1

Л.Н. Толстого очень часто причисляют к русским «анархистам», вместе с такими известными теоретиками анархического движения как М.А. Бакунин и П.А. Кропоткин; это связано с тем, что Толстой настойчиво отрицал любое государственное устройство, не видя в государстве ничего, кроме орудия подавления свободы человека. В целом анархизм очень часто сопоставляют или даже отождествляют с нигилистическим движением, а в отношении Толстого такого рода отождествление является общим местом. Ведь, отрицая государство, Толстой очень редко говорит о том, какая форма социальной организации должна прийти ему на смену; кажется, что он не имеет никакого позитивного идеала и положительной программы в этом смысле. В наиболее резкой форме взгляды Толстого свел к нигилизму И.А. Ильин в известной книге «О сопротивлении злу силою» (1925), и это стало обычным для оценок политических взглядов Толстого не только в русской эмигрантской литературе, но и в публицистике конца XX – начала XXI века.

Такую ситуацию нужно признать печальной, совершенно не соответствующей подлинной глубине философских и религиозных взглядов великого писателя и мыслителя. Заметим, что сам Толстой дал основания для существенного непонимания своих взглядов: это связано с тем, что, резко критикуя государство в своей публицистике, он не стремился разъяснить религиозных оснований своей позиции и своего отрицательного отношения к любой форме государственного устройства. Именно

поэтому отрицание государства, действительно, выглядит в его сочинениях как следствие «нигилизма», направленного не столько на созидание новой реальности, сколько на разрушение старой.

Восстановить естественную связь «анархизма» Толстого с основаниями его религиозного учения представляется чрезвычайно важным, однако, чтобы сделать наши выводы более естественными и доказательными, мы сначала рассмотрим тот вариант анархического учения, который создал М.А. Бакунин. В варианте Бакунина философско-религиозные основания анархизма и его «позитивный» смысл выглядят гораздо более ясными; по нашему мнению, Толстой в своем отрицании государства следовал тем же самым путем.

В советскую эпоху господствовало убеждение, что взгляды Бакунина формировались, главным образом, под влиянием идей Гегеля, и на этой же основе возникла его концепция анархии как формы социальной организации. Однако внимательный анализ философских взглядов Бакунина показывает, что эта точка зрения неверна: наибольшее влияние на него оказало позднее религиозно-философское учение И.Г. Фихте, об увлеченности которым свидетельствует желание Бакунина переводить главное позднее сочинение Фихте, излагающее это учение, – «Наставление к блаженной жизни».

В своем учении Фихте претендует на то, что выявляет смысл подлинного, истинного христианства, который был утрачен в церкви, в историческом христианстве. Ортодоксальное христианство церкви противопоставляет Бога и человека, настаивает на радикальной греховности человека, т. е. на его непреодолимом несовершенстве, которое он сам не в состоянии как-то исправить, преобразовать к совершенству. «Немощный» человек только от Бога может ожидать хотя бы условного и относительного исправления недостатков своего земного бытия. Главный тезис Фихте, который он выводит из Евангелия от Иоанна, имеет прямо противоположный характер: человек сущностно *тождествен* Богу, он есть эмпирическое «явление» Бога в земной действительности, и задача каждого – «дать в себе место Богу», добиться состояния, чтобы Бог полностью раскрыл свое бытие в нем: «Иисус из Назарета, без всякого сомнения, обладал наивысшим и заключающим в себе основание всех прочих истин знанием об абсолютном тождестве человечества с Божеством в отношении подлинно реального в человечестве»[2]. При этом Фихте понима-

[2] *Фихте И.Г.* Наставление к блаженной жизни. М.: Канон+, 1997. С. 162.

ет отношение Бога и человека диалектически – Бог одновременно являет себя в каждой отдельной личности и в человечестве как целом: «Согласно содержанию истинной религии и в частности – христианства, *человечество есть единое, внешнее, мощное, живое и самостоятельное существование Бога***,** или, – если это выражение не будет неверно истолковано, – *единое проявление и истечение Бога* <…>»[3].

Иисуса Христа Фихте трактует «исторически», а не «метафизически», как это делается в церковной традиции, где Иисус предстает как уникальный и ни с чем не сравнимый пример воплощения Бога в материальной действительности. Согласно Фихте, каждый человек способен явить в своей личности Бога, значение Иисуса Христа только в том, что он стал первым, кто сумел явить в себе Бога с максимальной возможной полнотой, точнее, первым среди людей, совершивших такое воплощение Бога (а их было много и до Христа), о ком осталась память и свидетельство благодаря его ученику Иоанну. Именно это составляет, согласно Фихте, главную мысль Иоанна, выраженную в его Евангелии: «Не Иисус был для него Богом, ибо самостоятельно сущего Иисуса он не признавал, но Бог был Иисусом и являлся как Иисус»[4].

В учении Фихте между Иисусом Христом и любым человеком нет никакой принципиальной разницы, поэтому то отношение тождества Бога и человека, которое обуславливает бытие Христа, может и должно стать характеристикой любого человека: «…во все времена, во всяком без исключения человеке, который живо постигнет свое единство с Богом и который действительно и в самом деле предаст всю свою индивидуальную жизнь божественной жизни в себе, вечное Слово, без изъяна и без оговорок, совершенно таким же образом, как в Иисусе Христе, становится плотью, чувственно-личным и человеческим существованием»[5].

При таком понимании отношения человека и Бога, идея грехопадения и неискоренимой греховности человека становится нелепой, ее невозможно сохранить, поскольку она означает несовершенство самого Бога: «Но кто превратится в Иисуса, а тем самым в Бога, тот уже более и вовсе не живет, но в нем живет Бог: но как же мог бы Бог согрешить против себя самого? Следовательно, он унес и уничтожил всю иллюзию

---

[3] *Фихте И.Г.* Основные черты современной эпохи // Фихте И.Г. Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. Минск: Харвест, 2000. С. 200.

[4] *Фихте И.Г.* Наставление к блаженной жизни. С. 165.

[5] Там же. С. 81.

греха и робость перед Божеством, которое могло бы почесть себя оскорбленным из-за поступка человека»[6].

Если человек сумеет «дать в себе место» Богу, то он обретет подлинную, *блаженную* жизнь и уйдет от прежней ложной жизни, наполненной страданиями, это, в частности, означает, что он уже не будет нуждаться в «потустороннем» вечном существовании, которое обещает нам после смерти церковное христианство. Религиозное учение Фихте решительно отвергает что-либо «потустороннее», в смысле трансцендентной сферы, противостоящей земному бытию. Согласно Фихте, учение Иисуса несет нам незыблемую уверенность в том, что «в каждое мгновение мы обладаем всею вечностью и имеем ее и совершенно не верим обманчивым феноменам рождения и смерти во времени, а потому не нуждаемся более и в каком-либо пробуждении как спасении от смерти, в которую мы не верим»[7]. Истинное христианство оказывается оптимистическим учением, оно призывает нас не считать зло, страдания и несовершенства этого мира существенными и неустранимыми. Для подлинно религиозного человека это не так, он должен верить, что способен так преобразовать свою жизнь (собственными силами!), что она станет совершенной и блаженной. При этом будет преодолен ужас смерти, поскольку религиозный человек знает, что она ведет не к уничтожению, а к переходу к новому кругу бытия, продолжающему предыдущее земное бытие, и сохраняющему возможность самосовершенствования и еще более полного соединения с Богом[8].

При этом Бог являет себя в каждой личности «целиком», хотя и не во всей своей полноте (последнее обуславливает этическую задачу все более полного выявления Бога в себе): «Дело обстоит не так, что божественная сущность разделяется сама по себе; во всех без исключения <людях> положена и может также, если только они освободят ее, действительно явиться единая и неизменная божественная сущность, как она есть в себе самой; только эта сущность является в каждом <человеке> в ином и ему одному свойственном облике»[9]. Индивидуальности отдельных лю-

---

[6] Там же. С. 88.

[7] Там же. С. 86.

[8] Такое понимание бессмертия, возможно, под влиянием Фихте, развивал Достоевский; подробнее см.: *Евлампиев И.И.* Гипертекст идеи бессмертия в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 34. СПб.: Серебряный век, 2016. С. 195–216.

[9] *Фихте. И.Г.* Наставление к блаженной жизни. С. 126.

дей абсолютно ценны, поскольку они выражают многообразные аспекты бесконечной внутренней полноты Бога, поэтому истинная религия не может требовать от человека отречения от своих индивидуальных особенностей, наоборот, она дает им религиозное освящение: «Стремление же даже только хотеть быть чем-то иным, нежели тем, к чему мы предназначены, как бы велико и возвышенно ни казалось это другое, есть верх аморальности, и все то принуждение, которое мы чиним себе при этом, и все неприятности, которые мы от этого претерпеваем, сами суть возмущения против предупреждающего нас божественного порядка и противления нашей воли воле Божией»[10].

В результате в истинном христианстве Фихте не происходит уничижения земной жизни ради соединения с Богом, в духе традиционного церковного аскетизма, наоборот, оно освящает, придает бесконечный смысл творческим деяниям человека в земном мире. Если Бог являет себя в мире только через человека, то и главное качество Бога – его творческое начало, должно реализовать себя в человеческом творчестве, которое в своих высших проявлениях и есть божественное творчество, доставляющее высшее блаженство религиозно «зрячему» человеку: «Наслаждение одного-единственного часа, счастливо прожитого в искусстве или в науке, намного превосходит целую жизнь, полную чувственных наслаждений; и перед одним образом этого блаженства чувственный человек – если бы только можно было передать ему этот образ – умер бы от зависти и от тоски»[11].

Философское развитие Бакунина как члена кружка Николая Станкевича началось в 1830-е годы с увлечения поздней философией Фихте; по нашему мнению, этот главный вектор его философского развития не менялся до конца жизни, несмотря на непродолжительное увлечение гегельянством. Даже когда Бакунин утверждал, что он развивает материалистическую философию, фихтеанская подоснова его мировоззрения проступала в особом понимании человека – как бесконечного, творческого существа, имеющего целью раскрытие своей абсолютной внутренней свободы и своего творческого начала. Именно на этой основе Бакунин построил свою концепцию анархизма.

Письма Бакунина 1830-х годов показывают, что он в ту эпоху был просто одержим идеями Фихте, причем он старался всех своих друзей

---

[10] Там же. С. 128.

[11] Там же. С. 123–124.

убедить в необходимости изучать его труды и принять ту версию христианства, которую Фихте развивал в своей философии. «Я – человек, и я буду Богом!»[12] – вот лозунг Бакунина в эту эпоху. Подробно разъясняя свои взгляды в письме к А.А. Беер от 6 апреля 1836 года, он категорически отвергает традиционное христианство, религию божественного «закона» и «долга», которая требует от человека отречения от его непосредственных земных мыслей и чувств ради приближения к Богу. Бакунин находит настоящего Бога в самом себе, и этот Бог не может требовать ничего, что противоречит собственным сокровенным мыслям и чувствам человека: «Но нет, есть Бог. Я обрел его в себе. Этот Бог требует от меня достоинства, он хочет, чтобы я был свободен, ибо он сам свободен. Он хочет, чтобы я развивал в вечности мои моральные и интеллектуальные способности, ибо всякое существо, которое не мыслит и не чувствует, есть животное, а он является врагом животности. Вот каков истинный Бог»[13].

Совершенно так же, как Фихте, Бакунин интерпретирует образ Иисуса Христа: Христос для него – это человек, впервые раскрывший в себе Бога: «Иисус Христос велик и возможен только как истинный человек; как Бог он нелеп и смешен. Он родился человеком, как мы; мы должны стать Богом, как он»[14].

Именно из идеи явления Бога в человеке Бакунин выводит свою теорию анархии: люди, выявившие в себе Бога, больше не будут нуждаться во внешнем авторитарном давлении, они добровольно и свободно устроят свою жизнь как абсолютно гармоничную. Анархизм Бакунина часто характеризуют как нигилизм, однако, имея в виду его философскую основу, нужно отвергнуть такую точку зрения. Взгляды Бакунина ничего общего не имели с нигилизмом; он обладал глубокой позитивной верой – верой в то, что каждый человек несет в себе Бога и призван в своей жизни явить его через свою личность.

В 1845 году (в письме к брату Павлу) Бакунин формулирует тезис, который определяет саму суть концепции анархии: «Освобождать человека – вот единственно законное и благодетельное влияние. Долой все религиозные и философские догмы! Они представляют сплошной обман. Истина – это не теория, а факт, сама жизнь, это – общение свободных и независимых людей, это – святое единение любви, вытекающее из таин-

---

[12] *Бакунин М.А.* Избранные философские сочинения и письма. М.: Мысль, 1987. С. 70.
[13] Там же. С. 66.
[14] Там же. С. 77.

ственных и бесконечных глубин личной свободы»[15]. Хотя Бакунин и отвергает здесь все «религиозные и философские догмы», содержание этого тезиса можно понять только на основе идей Фихте о Боге, являющем себя в каждом человеке. Тем более что еще через пять лет, в письме к И. Скуржевскому, Бакунин решительно подтверждает свою приверженность прежним фихтеанским представлениям – истинному христианству Фихте и его практическому активизму, и недвусмысленно отвергает и даже высмеивает Гегеля с его «постижением Бога с помощью науки» и «пустыми отвлеченностями»: «Вы ошибаетесь, если думаете, что я не верю в Бога; но я совершено отказался от постижения его с помощью науки и теории. Было время, когда я исключительно занимался одною философиею. В продолжение нескольких лет подряд я не имел другой цели, кроме науки, голова моя была наполнена самыми пустыми отвлеченностями, <...> я мыслил только об абсолюте и не мог произнести ни слова без самых абстрактных выражений: субъект, объект, самостановление идеи и пр., и пр. Был момент безумия, когда мне казалось, что я нечто понимаю и знаю; но, вернувшись к рассудку и жизни, я в конце концов убедился, что жизнь, любовь и действие могут быть поняты только посредством жизни, любви и действия. <...> Я ищу Бога в людях, в их свободе, а теперь еще я ищу Бога в революции»[16]. Дальше в том же письме Бакунин пишет: «...мы все нуждаемся в религии, во всех партиях чувствуется недостаток ее. Очень немногие люди верят в то, что они делают, большинство или действует по абстрактной системе, словно живая жизнь – лишь применение для жалких абстракций, и потому они так бессильны, или же руководится своими материальными интересами»[17]. Здесь «абстрактной системе», за которой угадывается система Гегеля, наглядно противопоставляется «живая жизнь» – ключевое понятие религиозной системы Фихте, многократно используемое в его циклах лекций «Основные черты современной эпохи» и «Наставление к блаженной жизни».

В окончательном варианте своего социально-политического учения Бакунин избегает таких форм выражения своих идей, которые намекали бы на религиозное обоснование идеи личности, и выступает против любой формы религии и религиозной философии, однако еще в 1864 году в программном сочинении «Международное тайное общество освобождения

---

[15] Там же. С. 242–243.
[16] Там же. С. 247.
[17] Там же. С. 248.

человечества» он, признавая за историческими религиями относительное значение в раскрытии внутренней сущности не Божества, а Человечества, продолжает настаивать на необходимости для человечества обрести новую религию: «...за всеми божественными религиями должен последовать Социализм, который, взятый в религиозном смысле, есть вера в исполнение предназначения человека на земле. <...> Догматы Никейского собора она <Великая революция 1789 и 1793 годов> заменила только тремя словами: *Свобода, Равенство, Братство* – плодотворным символом, в котором заключено все будущее, все благородство и счастье человечества! Это новая религия, *земная религия человеческого рода*, противопоставленная небесной религии божества! В одно и то же время это и осуществление, и радикальное отрицание идей Христианства»[18]. Тезис об «осуществлении» идей Христианства в форме Социализма вполне понятен только в контексте учения Фихте, в котором отрицается историческое христианство и провозглашается истинное христианство как учение об исполнение человеком своего божественного предназначения на земле, как учение о «Царстве Божьем на земле».

2

Толстовское отрицание государства и насилия основано на тех же философских основаниях, что и учение Бакунина, и точно так же не имеет ничего общего с нигилизмом. Уже в ранней молодости (ему в этот момент было только 18 лет!) Толстой формулирует высшую цель своей жизни: «сознательно употребляя свои способности, стремиться к развитию всего существующего»[19]; и эта цель – совершенствование всего существующего через свое собственное самосовершенствование – останется с ним до конца, претворившись в конце жизни в последовательное религиозное учение. Это учение принято называть «моралистическим», т. е. редуцировать к системе жестких моральных предписаний, однако на деле моральное учение Толстого является *следствием* его религиозной метафизики, которая во многом подобна метафизическому учению Фихте. Возможное влияние идей Фихте на Толстого еще совершенно не проанализировано, однако, на наш взгляд, оно безусловно имело место и сыграло большую роль в развитии Толстого-философа. Конкретные аргу-

---

[18] Там же. С. 265.

[19] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928–1964. Т. 46. С. 30.

менты в пользу возможности такого влияния мы приведем позже, а пока укажем на основные идеи религиозного учения Толстого, которые явно намекают на учение Фихте.

В трактате «О жизни» Толстой ясно различает два уровня проявления жизни: низший, на котором человек осознает в основном свое индивидуальное, животное существование и стремится только к индивидуальному «благу», и высший, где жизнь предстает в своей духовной целостности и в своем сверхприродном смысле. Большая часть людей живет животной жизнью и даже не подозревает о возможности иной жизни, но с точки зрения сущности все наоборот: «...та единственно чувствуемая человеком жизнь, для которой происходит вся его деятельность, оказывается чем-то обманчивым и невозможным, а жизнь вне его, нелюбимая, не чувствуемая им, неизвестная ему, и есть единая настоящая жизнь»[20]. И по-настоящему стать людьми они смогут, только когда сумеют открыть в себе источник высшей жизни и, слившись с ним, добьются преображения своего бытия.

Как же Толстой понимает высшую жизнь? Он ее связывает с пробуждением разумного сознания. Однако совершенно неправильно видеть в этом пункте учения о жизни Толстого традиционный просветительский рационализм (к сожалению, так его чаще всего и понимают). «Разум» и «разумное сознание» у Толстого не есть собственно «разум» в узком смысле, как чисто рациональная, познавательная способность. Для него разум – это способность охватить все существующее и проникнуть в глубокие смыслы всего существующего; это, скорее, «разум» в смысле философских систем Фихте и Гегеля, которые противопоставляли его «рассудку» как конечной, формальной, познавательной способности, чтобы подчеркнуть *интуитивный* и *бесконечный* характер разума как высшей способности к пониманию смыслов бытия.

Что разум у Толстого нужно понимать именно в таком смысле, следует из того, что уже первые результаты его применения оказываются в разительном противоречии с тем, чему учит нас рассудок, низшая познавательная способность. Разум помогает человеку прежде всего понять, что он в своем бытии происходит не от своих ограниченных родителей, как об этом свидетельствует эмпирический, т. е. ограниченный и частный опыт, а от всего бесконечного единства всех разумных существ, имеющего вневременной характер: «Он <человек> сознает свое разумное про-

[20] Там же. Т. 26. С. 326.

исхождение вовсе не таким, каким ему видится его плотское рождение. Спрашивая себя о происхождении своего разумного сознания, человек никогда не представляет себе, чтобы он, как разумное существо, был сын своего отца, матери и внук своих дедов и бабок, родившихся в таком-то году, а он сознает себя всегда не то, что сыном, но слитым в одно с сознанием самых чуждых ему по времени и месту разумных существ, живших иногда за тысячи лет и на другом конце света. В разумном сознании своем человек не видит даже никакого происхождения себя, а сознает свое вневременное и внепространственное слияние с другими разумными сознаниями, так что они входят в него и он в них. Это-то пробудившееся в человеке разумное сознание и останавливает как будто то подобие жизни, которое заблудшие люди считают жизнью: заблудшим людям кажется, что жизнь их останавливается именно тогда, когда она пробуждается»[21].

Рождение к истинной жизни, по Толстому оказывается выходом за пределы пространства и времени, за пределы своей ограниченной личности и осознание своего единства со всеми людьми и даже со всем бытием. Нет ничего удивительного, что эту единую, абсолютную жизнь Толстой называет Богом. В трактате «О жизни» Толстой избегает прямого отождествления жизни с Богом (хотя это и подразумевается), но в других сочинениях и особенно в поздних дневниковых записях он говорит об этом очень часто и вполне однозначно. Вот, например, как об этом сказано в дневниковой записи от 21 июля 1903 года: «Бесконечное духовное, внепространственное, вневременное существо, т. е. то, что мы знаем существующим, τὸ ὄν, но которое не постигаем, свойства которого не знаем, то, что мы называем Бог. Это существо проявляется нам в телесной форме. Мы называем жизнью, нашей жизнью, наше сознание этого существа. Называем мы также жизнью наблюдаемое нами проявление этого существа вне нас во времени и пространстве, и называем нашей жизнью наблюдаемое другими и передаваемое нам проявление этого существа в пространстве и времени. Первое есть истинная жизнь, второе – только проявление жизни»[22].

И еще одна дневниковая запись, которая с особой очевидностью заставляет вспомнить религиозное учение Фихте: «Какое заблуждение и какое обычное: думать и говорить: *я живу*. Не я живу, а Бог живет во мне. А я только *прохожу* через жизнь или, скорее, проявляюсь в одном отлич-

---

[21] Там же. С. 343.

[22] Там же. Т. 54. С. 187.

ном от других виде. <...> Бог живет во мне или, скорее, через меня, или скорее: мне кажется, что есть я, а то, что я называю мною, есть только *отверстие*, через которое живет Бог»[23] (11 января 1904 года).

Нетрудно увидеть, что религиозное учение Толстого в основных своих положениях совпадает с учением Фихте; в обоих случаях исходным принципом является тождество человека и Бога и необходимость для человека, осознавшего ложность своей низшей, животной жизни, имеющей целью индивидуальное «наслаждение», перейти к высшей жизни, связанный с осознанием и действенной реализацией своего тождества с Богом – в любви, в служении другим людям и в самопожертвовании ради них.

Здесь полезно привести ряд аргументов в пользу того, что отмеченное совпадение учений двух мыслителей не является случайным, что оно, возможно, связано с непосредственным восприятием Толстым идей Фихте. Тот факт, что Толстой читал сочинения Фихте, не вызывает никаких сомнений, но в его сочинениях и письмах есть намеки на то, что идеи Фихте Толстой хорошо знал и оценивал очень высоко.

Уже в раннем драматическом наброске под названием «Дворянское семейство» (1856), молодой герой пьесы иронично аттестуется философом за то, что читает трактат позднего Фихте «Предназначение человека»[24].

В работе «Христианское учение» (1894–1896), которая входит в цикл работ разъясняющих правильное понимание христианства и его значение для современного человека, Толстой, говоря о том, что вопрос о высшем смысле жизни постоянно ставился в истории философии и получал у величайших мыслителей примерно один и тот же ответ, совпадающий с ответом, который дают евангелия, пишет: «...этот самый ответ на вопрос жизни более или менее ясно высказывали все лучшие люди человечества и до и после евангелия, начиная с Моисея, Исаии, Конфуция, древних греков, Будды, Сократа и до Паскаля, Спинозы, Фихте, Фейербаха и всех тех, часто незаметных и непрославленных людей, которые искренно, без взятых на веру учений, думали и говорили о смысле жизни»[25]. Фихте оказывается здесь в числе пяти наиболее значимых для Толстого мыслителей во всей истории европейской философии. Впрочем, в нескольких аналогичных случаях Толстой приводит и другие наборы имен, в которых Фихте отсутствует.

---

[23] Там же. Т. 55. С. 6.

[24] Там же. Т. 7. С. 156.

[25] Там же. Т. 39. С. 119.

В письме к Н.Н. Страхову от 30 января 1894 года Толстой одобряет его намерение перевести «Наставление к блаженной жизни», причем по контексту высказывания создается впечатление, что Толстой читал эту работу Фихте и хорошо знает ее содержание (напомним, что это главная работа, излагающее позднее религиозное учение Фихте).

Наконец, очень большое значение для понимания истории восприятия Толстым философии Фихте имеет день 30 октября 1906 года. Этот день буквально прошел для Толстого «под знаком Фихте». В письме И.Ф. Наживину Толстой пишет: «Всё яснее и яснее сознаю последнее время, что жизнь не счастливая, а блаженная, как это верно подразделяет Фихте, достигается только заменой своей воли волей Бога, предоставлением ему жить через тебя»[26]. Этот суждение показывает, что Толстой видел безусловное сходство главных положений своего религиозного учения и учения Фихте.

В тот же день, как записывает в своих воспоминаниях Д.П. Маковицкий, Толстой заговорил с ним о Фихте:

«Л. Н. (придя к чаю): Я читал Фихте – вы знаете его?

Я: Нет.

Л. Н.: Я читал его в английском переводе. Чертков оставил мне. Он изучил его, отметил места, подчеркивал. Многое, что мне казалось, что я открывал, у него нашел. Грустно мне читать его.

Николай Леонидович: Отчего грустно?

Л. Н.: Что никто его не знает. <...>

Л. Н. говорил о Фихте:

– Он пишет, что счастье объективно происходит от внешних условий, а блаженство человек может себе сам создать, оно вытекает из блага, которое человек может всегда достигнуть своим мировоззрением»[27].

Здесь также содержится очень важное указание на то, что Толстой видел совпадение главных положений своего религиозного учения и учения Фихте, причем для Толстого осознание этого явилось некоторой неожиданностью. Правда, контекст высказывания Толстого не позволяет уверенно утверждать, что он сформулировал свое учение под прямым влиянием Фихте («Многое, что мне казалось, что я открывал, у него нашел»). Тем не менее, можно высказать предположение, что Толстой к этому време-

---

[26] Там же. Т. 76. С. 222.

[27] *Маковицкий Д.П.* [Дневник] 1906 // Маковицкий Д.П. У Толстого, 1904–1910: «Яснополянские записки»: В 5 кн. М.: Наука, 1979–1981. Кн. 2. С. 290.

ни (1906 год) мог уже забыть, что он в далеком прошлом читал трактаты Фихте и запомнил его идеи без точной фиксации авторства. По мере продумывания своего религиозного учения он, вероятно, не раз обращался к этим идеям, но уже окрасил их собственными оттенками и поэтому окончательно забыл, из какого источника их позаимствовал. Именно поэтому в поздние годы повторное обращение к давно забытому учению Фихте вызвало и энтузиазм и удивление Толстого: энтузиазм, в связи с обнаружением авторитетного союзника в защите необычных, встречаемых резкой критикой идей, и удивление, в связи с почти буквальным совпадением ключевых принципов своего учения и учения немецкого мыслителя.

Исследование возможного влияния философских идей Фихте на мировоззрение Толстого остается делом будущего, однако для нашей темы сказанного выше вполне достаточно. Можно утверждать, что анархические убеждения Толстого и отрицание государства имеют в своей основе именно его религиозное учение, а более конкретно – идею о том, что каждый человек в своей жизни призван явить через себя Бога, абсолютное начало жизни, т. е. стать неким абсолютным существом, обладающим всей полнотой внутренней и внешней свободы. Ясно, что по отношению к таким существам государственное принуждение, в любой его форме, особенно в форме физического насилия, не может мыслиться как естественное и плодотворное. Божественные существа, даже в несовершенной земной действительности, должны быть в состоянии устроить свои отношения на началах любви и взаимоуважения, и никакой внешней регулирующей инстанции им для этого не требуется. Наоборот, такая инстанция своими грубыми действиями будет только подавлять внутреннее движение людей к состоянию раскрытия Бога в себе, именно из этой мысли и происходит толстовское неприятие государства даже в тех условиях, когда люди очень далеки от совершенства и от того состояния, когда в них явлен Бог.

Продемонстрированная логика *религиозного* обоснования анархизма оказалась очень популярной в русской мысли, она с разной степенью полноты может быть найдена у очень разных мыслителей. Наиболее важно увидеть ее присутствие в мировоззрении Ф.М. Достоевского. В рукописных набросках к роману «Бесы» можно найти мысль о том, что для совершенных людей, ставших подобными Иисусу Христу, т. е. выявивших в себе божественное содержание, станут ненужными современные формы государственного управления: «Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не

понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?»[28]. В набросках к роману «Бесы» еще несколько раз высказывается мысль, что если бы «все были Христы», то мир был бы совсем иным, чем нынешний[29]. Отметим, что Достоевский говорит даже не о том, что люди будут «подобны Христу», но именно «будут Христы», т. е. буквально повторят Христа как человека, в котором явился Бог. Все это очень хорошо согласуется с той логикой обоснования анархической концепции, которую мы описали выше. Более подробно «анархическое», самоуправляющееся общество Достоевский изобразил в рассказе «Сон смешного человека». В этом контексте можно также вспомнить содержание статьи Ивана Карамазова, которую обсуждают участники встречи в келье старца Зосимы в самом начале романа «Братья Карамазовы». В своей статье Иван доказывал, что в будущем, при правильном развитии общества, «не церковь должна искать себе определенного места в государстве <...>, а, напротив, всякое земное государство должно бы впоследствии обратиться в церковь вполне и стать не чем иным, как лишь церковью, и уже отклонив всякие несходные с церковными свои цели»[30]. Вряд ли стоит доказывать, что в этом контексте под «церковью» Достоевский имеет в виду вовсе не историческую христианскую церковь (православную или иную другую); здесь, как и в процитированных ранее фрагментах, подразумевается духовное общение совершенных людей, которые «стали Христами» и поэтому не нуждаются в государстве как институте принуждения.

Литература

1. *Бакунин М.А.* Избранные философские сочинения и письма. М.: Мысль, 1987. – 574 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Бесы. Подготовительные материалы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 11. С. 58–307.
3. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. – 511 с.

---

[28] *Достоевский Ф.М.* Бесы. Подготовительные материалы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 11. С. 192–193.

[29] Там же. С. 193, 106, 182.

[30] *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 58.

4. *Евлампиев И.И.* Гипертекст идеи бессмертия в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 34. СПб.: Серебряный век, 2016. С. 195–216.
5. *Маковицкий Д.П.* [Дневник] 1906 // Маковицкий Д.П. У Толстого, 1904–1910: «Яснополянские записки». В 5 кн. М.: Наука, 1979–1981. Кн. 2. С. 7–345.
6. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928–1964.
7. *Фихте И.Г.* Наставление к блаженной жизни. М.: Канон+, 1997. – 400 с.
8. *Фихте И.Г.* Основные черты современной эпохи // Фихте И.Г. Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. Минск: Харвест, 2000. С. 4–272.

ГНОСТИЦИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО РЕАЛИЗМА: РАННИЙ ДОСТОЕВСКИЙ[1]

Т.Г. Магарил-Ильяева

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

***Аннотация*:** Цель настоящей работы – выявить и проанализировать гностические мотивы в ранней прозе Ф.М. Достоевского. В статье предлагается рассматривать гностицизм в двух аспектах: как доктрину и как особый способ мировосприятия, так как в ходе исследования мы будем обращаться и к определению некоторых ощущений и чувств, свойственных гностицизму, и к конкретным структурам, описывающим мироустройство в гностическом мифе. Особый акцент в работе делается на ощущении расколотости и раздробленности как центральном нерве гностицизма. Подробно рассматривается тема отчужденности героев как следствие раскола. Также в работе исследуются такие важные гностические мотивы, как пленение души в оковы плоти, жизнь в матери как сон, страсть как нарушение целостности, пробуждение ото сна как возвращение к истинной природе. В статье анализируется путь молодого Достоевского, начиная с написанного им в 1838 году письма брату, в котором он констатирует свое душевное состояние как крайне подавленное, проникнутое гностическим пессимизмом, и до создания произведения «Маленький герой», ознаменовавшего собой открытие пути к восстановлению божественного потенциала, заложенного в человеке.

***Ключевые слова*:** Ф.М. Достоевский, раннее творчество, гностические мотивы, раскол, сон, истинная природа.

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432). В основу работы положен доклад, прочитанный на научном семинаре в рамках проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». См.: *Магарил-Ильяева Т.Г.* Гностицизм в литературе русского реализма: ранний Достоевский, URL: http://www.lit-phil.ru/events.

The research was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS at the expense of Russian science foundation grant (RSF, project № 17–18–01432). The article is based on a talk the author gave at an academic seminar that was part of the project «Russian literature and philosophy: ways of interaction». See: *Magaril-Ilyaeva T.G.* Gnosticism in russian realistic literature: early Dostoevsky, URL: http://www.lit-phil.ru/events.

GNOSTICISM IN RUSSIAN REALISTIC LITERATURE: EARLY DOSTOEVSKY

T.G. Magaril-Ilyaeva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

***Summary*:** The scope of the present article is to establish and analyze the gnostic motives in Dostoevsky's early prose. The author proposes to consider the gnosticism in two directions: as a doctrine and as a special way of world perception. In her research the author will turn both to the definitions of feelings and emotions, that are peculiar to gnosticism, and to specific structures, that describe the world order in gnostic mythology. A special attention is paid to the feeling of split or break as a central nerve of gnosticism, as well as to the theme of alienation of heroes as the consequence of the split. Another direction of the article takes into account such important gnostic motives as a capture of the soul in the fetters of the flesh, a life inside mother as a dream, passion as a break of unity, awakening as a return to the true nature. The way of young F.M. Dostoevsky is analyzed starting from the letter he wrote in 1838 to his brother where he describes his inner mood as very depressed, full of gnostic pessimism and finishing with the «Young hero» text, created as a sign of a new way to the reestablishing of the divine potential in a human being.

***Key words*:** Dostoevsky, early works by F.M. Dostoevsky, gnostic motives, split, dream, true nature.

Гностические мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского не раз становились предметом интереса литературоведов, таких как Т.А. Касаткина[2], Б.Н. Тихомиров[3], и др. Более того, современные исследователи гностицизма, например, И.Г. Яковенко[4], в свою очередь, нередко ссылаются на произведения Федора Михайловича в качестве примеров явления гностической философии в литературе. Зачастую эти отсылки базируются на недостаточно глубоком и обширном анализе текстов, но, как общая тенденция, показательны. Прежде чем обратиться непосредственно к анализу ранней прозы Достоевского, скажем несколько слов о самом гностицизме, постараемся выделить его ключевые аспекты, а также обрисовать исторический контекст, провоцирующий актуализацию гностического мировосприятия.

---

2 *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 385–411.

3 *Тихомиров Б.Н.* Христос и истина в Поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Вып. 13. СПб., 1999. С. 147–177.

4 *Яковенко И.Г., Музыкантский А.И.* Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь. 2010. – 320 с.

Нередко исследователи, среди которых и Стефан Хеллер[5], выделяют в понятии гностицизма как бы два компонента: первый – совокупность сект с их учениями и практиками, существовавших в первые века нашей эры, второй – способ мировосприятия, возникающий в определенный исторических обстоятельствах. Таким образом, мы можем говорить о гнозисе как об особом, скорее пессимистическом, настроении, присущем той или иной эпохе или обществу, и как о конкретной тайной доктрине, включающей в себя специальные учения и практики. Мы считаем необходимым указать на такое разделение, так как в ходе нашего исследования мы будем обращаться и к определению некоторых ощущений и чувств, свойственных гностицизму, и к конкретным структурам, описывающим мироустройство в гностическом мифе.

Один из центральных концептов гностического мифа состоит в том, что человек не целостное существо, но представляет собой соединение божественной части и материи, причем божественная компонента заключена в материю, то есть в тело, как в тюрьму. Таким образом, две эти части не единородны, а противостоят друг другу. Если этот концепт вывести из сферы мифа и перевести в область самоощущения, то это будет ощущение раскола, как внутреннего, так и внешнего, так как без внутренней целостности нельзя обрести внешнюю. Вот как об этом пишет Т.А. Касаткина: «Гностицизм – учение, не признающее целостности человека <…> своего рода расчлененка мироздания, до конца последовательный раскол»[6]. Так как в гностицизме наш мир по определению противостоит истинно божественному миру и испорчен в своей сути, то человек, чувствующий духовную искру внутри себя, понимает, что раскрыться в своей полноте в этом мире она не может. Таким образом, идеал для этой жизни всегда оказывается недостижим.

Подобные настроения периодически возникали в обществах в течение истории человечества. Провоцируют их социальные кризисы, глобальные смены эпох. Современный культуролог и философ И.Г. Яковенко характеризует периоды обострения гностического сознания следующим образом: «В эпохи больших кризисов гностицизм переживает короткий и бурный расцвет, который определяется двумя обстоятельствами. Первым из них является крах предшествующей парадигматики, а значит – новый виток идейной конкуренции “на равных”, когда господствовавшие

---

[5] *Хеллер С.* Гностицизм. М.: Касталия., 2013. – 274 с.

[6] *Касаткина Т.А.* Указ. соч. С. 410.

прежде доктрины утрачивают моральный кредит и институциональную поддержку (попросту говоря, носители вчерашних верований утрачивают возможность использования "аргумента к городовому"). Вторым выступает породившее гностицизм осознание трагического несовершенства мира, которое надо увязать с идеей Абсолюта»[7].

Описанная им схема легко реконструируется в событиях рубежа эр (времени возникновения и наиболее яркого проявления гнозиса), когда господствующая несколько веков эллинистическая культура изживает себя и на первый план выходит ранее подавляемый «Восток», который и приносит волну гностицизма. Подробную справку исторических предпосылок формирования гностицизма приводит в своей книге «Гностическая религия» немецкий философ Ганс Йонас[8]. Схожим образом об этом историческом периоде писал русский историк В.В. Болотов: «Со времени появления христианства наступает поворот философской мысли. По мере того как чисто философская мысль слабела и теряла свое обаяние над умами, все сильнее развивалась потребность в других положительных опорах для знания; их стали искать в религиозных представлениях собственных и теософии Востока – колыбели человечества»[9].

Обратим теперь свое внимание на эпоху, предшествующую началу творческого пути Достоевского, – эпоху романтизма. Деятели именно этого периода оказали сильнейшее влияние на формирование воззрений молодого Федора Михайловича. Выделенный нами основной нерв гностического сознания, а именно ощущение раскола и невозможности достижения полноты бытия в нашем мире, отчетливо опознается в настроениях той эпохи. Предтечей же этого периода, толчком для формирования его философии стал мощный кризис, перевернувший устои всей Европы – французская революция. Сработала схема, описанная выше Яковенко, где старая «парадигма» сменяется новой. А неосуществленные надежды, связывавшиеся с революцией, повлекли за собой ощущение невозможности воплощения идеала в мире. Вот как об этом пишет

---

[7] *Яковенко И.Г.* Указ. соч. С. 39.

[8] *Йонас Г.* Гностицизм (Гностическая религия). Jonas H. The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity: Boston: Beacon Press, 1958. СПб.: Лань, 1998. Терминологическая правка В. Данченко. К.: PSYLIB, 2007. Режим доступа http://psylib.org.ua/books/jonas01/index.htm.

[9] *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви I–II. Введение в церковную историю. История Церкви в период до Константина Великого. 2-е изд. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2011. С. 341.

выдающийся русский филолог-германист А.В. Михайлов: «Романтизм был реакцией на события французской революции, реакцией острой, однако замедленной и в своем выражении опосредованной. Романтизм немыслим без энтузиазма, вызванного революцией в сознании передовых, наиболее открытых новому слоев немецкого общества, без возвышенных исторических перспектив, которые открывала сама идея революции в тот момент, когда она начала осуществляться. Этот энтузиазм жил в немецких умах – как зажженный свет, который уже не потушить. Однако романтизм в Германии сложился уже тогда, когда французская революция прошла круг своего самоисчерпания, когда в самой действительности не осталось ни одной светлой идеи, надежды, разбуженной революцией, которая не была бы попрана, раздавлена, извращена реальным ходом дел»[10].

А вот как описывает тот же период живший тогда поэт и мыслитель Ф. Шиллер: «Здание естественного государства колеблется, его прогнивший фундамент оседает, и, кажется, явилась физическая возможность возвести закон на трон, уважать, наконец, человека как самоцель и сделать истинную свободу основой политического союза. Тщетная надежда! Недостает моральной возможности, и благоприятный миг встречает невосприимчивое поколение <…> В низших и более многочисленных классах мы встречаемся с грубыми и беззаконными инстинктами <…> С другой стороны, цивилизованные классы представляют нам еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера, которые возмутительны тем более, что источником их является сама культура»[11]. Казалось, что перемена в сторону благополучия близка и возможна, но на поверку мир оказался столь прогнившим, что ничто не смогло его переменить. Идеал оказался не достижим. Вследствие этого возникает ощущение расколотости и разобщенности, которое также фиксирует Шиллер: «Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить чело-

---

[10] *Михайлов А.В.* Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 8.

[11] *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1967. С. 262.

вечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки <…>»[12].

Мы видим, что вся эпоха, оказавшая столь сильное влияние на молодого Достоевского, пропитана гностическим духом. Но в это же время становится актуальным гностицизм и как доктрина. Романтизм – это взгляд назад и вглубь. В этот период возрастает интерес к оккультизму и тайным знаниям. Зачастую проводником к этим знаниям становилось масонство, возникшее столетием ранее. Помимо этого о гностических сектах можно было узнать из обличительных трудов отцов Церкви.

Сформулировав для себя, пусть и довольно бегло, основные настроения и чувства, которые стоят за гностицизмом в то время, перейдем к анализу раннего творчества Достоевского и постараемся понять, каким образом и для чего гностические мотивы появляются в его произведениях. В своем исследовании мы будем обращаться к обоим аспектам гностицизма: особому мировосприятию и конкретной доктрине, так как считаем, что они оба нашли свое отражение в творчестве писателя.

Обратимся к письму 17-летнего Федора Достоевского к брату Михаилу, уже не раз цитированному Т.А. Касаткиной: «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя»[13] (28, 50). Все, о чем говорит Достоевский в своем письме, является гностическим описанием устройства на-

---

[12] *Шиллер Ф.* Указ. соч. С. 265–266.

[13] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты.

шего мира. Так, человек оказывается слиянием земли и неба, то есть двух противоборствующих элементов. Сам же мир представляет собой испорченную картину, по своей же сути он – жесткая материальная оболочка, удерживающая в плену частицу Божества. Стоит отметить, что наш мир как бы ненастоящий по отношению к реальному миру, Плероме, он всего лишь его слабая пародия. В этом же письме Достоевский упоминает некое постороннее лицо, которое ничто не объединяет с нашим миром. Здесь следует сделать небольшое отступление и напомнить о том, что гностики разделяли всех людей на три типа: гилики, психики и пневматики. Первые – люди материи, в них нет ничего духовного, и после смерти они обратятся в прах. Вторые – душевные люди, они способны осознавать высокую духовность, но в них много и от материального мира, после смерти они вознесутся на небо к Демиургу, хозяину дольнего мира. Третьи же – духовные люди, в них и содержится дыхание истинного Бога, они не связаны с миром материи и никогда не смогут соединиться с ним, именно эти люди особенно остро испытывают чувство расколотости и отчужденности. Таким образом, лицо, описываемое Достоевским, – пневматик, неспособный слиться с этим миром и осознающий его испорченность и уродство.

В этом письме мы можем увидеть, какие чувства испытывал и каким видел мир молодой Достоевский. Безусловно, эти настроения отразились и в его творчестве. И пусть письмо пропитано пессимизмом и ощущением безвыходности, но именно через гнозис Достоевскому удается преодолеть ощущение безысходности. Рассмотрим, каким именно образом обращение к гностической философии помогло в этом писателю.

Описанное выше чувство отчужденности, несопричастности миру свойственно многим героям ранних произведений писателя. В достоевистике принято объединять их в тип, называемый «мечтателем», относя к нему практически всех, в том числе и Ордынова, героя повести «Хозяйка». Безусловно, в любом научном исследовании обойтись без объединения в категории, расширения понятий и т. д. практически невозможно. Но, проделывая это, важно помнить, что любое обобщение приводит к спрямлению многих нюансов, зачастую крайне важных для понимания смыслов, заложенных в произведение.

Рассмотрим, как такое объединение в один тип Ордынова и Мечтателя срезало принципиальное различие этих двух героев, заключающееся, если говорить языком гностицизма, в составе их личности, то есть в том, к чему они тяготеют: к материи или к духу – и, следовательно, в их позиции в мире.

Об обособленности Василия Ордынова, свойственной ему с раннего детства, известно с первых страниц повести: «Он вспомнил, что и всегда всем было как-то тяжело в его присутствии, что еще и в детстве все бежали его за его задумчивый, упорный характер, что тяжело, подавленно и неприметно другим проявлялось его сочувствие, которое было в нем, но в котором как-то никогда не было приметно нравственного равенства, что мучило его еще ребенком, когда он никак не походил на других детей, своих сверстников. Теперь он вспомнил и сообразил, что и всегда, во всякое время, все оставляли и обходили его» (1, 267). В этом описании легко опознается человек духовный, то есть пневматик, неспособный уравняться с общей массой людей, и испытывающий к ним разве что сочувствие, которое только тяготит их. При таких вводных данных удивляться его стремлению к уединению не приходится. Однако Ордынов вынужден покинуть свой угол и столкнуться с внешним миром, с чего собственно и начинается повесть. Вот как Достоевский описывает этот мир, точнее людей, населяющих его, которых встречает герой во время своей первой прогулки после долгого «заточения»: «<…> вся эта мелочная жизнь и обыденная дребедень, так давно наскучившая деловому и занятому петербургскому человеку, бесплодно, но хлопотливо всю жизнь свою отыскивающему средств умириться, стихнуть и успокоиться где-нибудь в теплом гнезде, добытом трудом, потом и разными другими средствами, – вся эта пошлая *проза* и скука…» (1, 264). Достоевский показывает картину мира, занятого исключительно материальным обустройством своего пути в могилу. Причем в могилу как конечный пункт назначения. Ордынов же не сопричастен этому процессу, для него он оказывается «новостью». Он пневматик, для которого жизнь не заканчивается после умирания плоти. Достоевский наглядно демонстрирует это в сне Ордынова, где герой проходит череду перерождений. Подобная идея присутствует в гностическом учении Карпократа и его последователей, описанном Св. Иринеем Лионским в его труде «Против Ересей»: «И души до тех пор должны переходить из одних тел в другие, пока узнают всякий образ жизни и всякого рода действия… для того чтобы… их души… не нуждались более ни в чем… не пришлось опять быть посланными в тела»[14]. То есть душа вынуждена воплощаться в теле, хоть это и настоящее страдание для нее, до тех

[14] *Св. Ириней Лионский*. Против ересей. Доказательство апостольской проповеди. 3-е изд., испр. СПб., 2017. С. 98.

пор, пока ни станет достаточно развитой, чтобы прекратить круговорот перерождений. Этот процесс описан в сне Ордынова следующим образом: «Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий. В ужасе он старался восстать против рокового фатализма, его гнетущего, и в минуту напряженной, самой отчаянной борьбы какая-то неведомая сила опять поражала его, и он слышал, чувствовал ясно, как он снова теряет память, как вновь непроходимая, бездонная темень разверзается перед ним и он бросается в нее с воплем тоски и отчаяния. Порой мелькали мгновения невыносимого, уничтожающего счастья, когда жизненность судорожно усиливается во всем составе человеческом, яснеет прошедшее, звучит торжеством, весельем настоящий светлый миг и снится наяву неведомое грядущее; когда невыразимая надежда падает живительной росой на душу; когда хочешь вскрикнуть от восторга; когда чувствуешь, что немощна плоть пред таким гнетом впечатлений, что разрывается вся нить бытия, и когда вместе с тем поздравляешь всю жизнь свою с обновлением и воскресением. Порой он опять впадал в усыпление, и тогда все, что случилось с ним в последние дни, снова повторялось и смутным, мятежным роем проходило в уме его» (2, 277). Мы видим, как Ордынов многократно погружается во тьму как в нескончаемый сон (жизнь как сон, в котором человек, забывает о своем истинном доме, – один из центральных гностических мотивов; подробно он будет рассмотрен ниже). Этот мрачный сон сменяется светлым ощущением воскресения, когда душа покидает мир материи, но затем снова погружается в него. По идее Карпократа, души в тела, как в темницы, помещает ангел, пребывающий в материальном мире, называемый дьявол, и делает он это до тех пор, пока душа не очистится до такой степени, чтобы вознестись к истинному Богу. Именно эту картину и рисует перед читателем Достоевский: «То как будто наступали для него опять его нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства <…> с роями светлых духов, вылетавших из-под каждого цветка <…> Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь; он смутно чувствовал, как неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы, и, трепеща, не мог он отвести него глаз своих. Злой старик за ним следовал всюду <…> Потом малютка просыпался вдруг человеком;» (2, 278). Старик – это хозяин дольнего мира, опять и опять

захватывающий душу в плен плоти[15]. Ордынов, будучи пневматиком, способен видеть реальную картину мира, а значит, должен представлять себе и пути выхода из плена материи, но что-то идет не так, и он, неединородный этому миру, вынужден оказываться в нем снова и снова.

Теперь же обратимся к образу главного героя романа «Белые ночи» и посмотрим, в какой позиции по отношению к миру находится он, то есть какова его сущность и так ли она близка ордыновской. Мечтатель на первый взгляд так же изолирован от общества, как и Ордынов. Но суть этой изоляции совершенно иная. Герой «Белых ночей», как и Василий, запершийся в монастырь и как будто отрешившийся от света (2, 265), прячется от людей и от солнца в темном углу: «Мечтатель – если нужно его подробное определение – не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частию где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу...» (2, 112). Отрешенность от мира у Ордынова и Мечтателя выглядит схожей, но как разнятся пространства, от которых они отрешились. Вот как описывает недоступный для себя мир герой «Белых ночей»: «…видишь, как живут люди, – живут наяву, видишь, что жизнь для них не заказана, что их жизнь не разлетится, как сон, как видение, что их жизнь вечно обновляющаяся, вечно юная и ни один час ее непохож на другой…» (2, 118). Мир мечтателя конечен, он исчезает как сон, в отличие от другого реального, вечно юного и бесконечного бытия. Ордынов принадлежит по праву рождения этому прекрасному живому универсуму, в мир сна его стаскивает злой старик. Мечтатель же принадлежит материи, а духовный мир может только наблюдать. Это участь человека душевного. В гностической доктрине существует идея того, что душевный человек может посредствам упорной работы над собой совершить переход в состояние человека духовного. Именно это и пытается осуществить герой романа.

Также в подтверждение принципиальной разницы между Ордыновым и мечтателем стоит обратить внимание на то, в чем состоит суть их отрешенности. Пространство мечтателя соткано из фантазий и грез,

---

[15] В описании загадочного старика мы легко узнаем образ Мурина. Собственно, его имя, Илья Мурин, расшифровывается как «черный бог» (Илья (устар. Илия) от др.-евр Элияху – Яхве – Бог; Мурин – мавр от лат. maurus, на Руси так называли нечистую силу), что недвусмысленно отсылает нас к сатане, тому самому ангелу, направляющему душу в темницу плоти и удерживающему ее там.

призванных развлекать его, но в то же время застилать взор, погружать в сонную слепоту. В романе это довольно очевидный мотив, когда герой не помнит дороги, по которой шел, или не замечает ужин, который съел, так как находился в своих фантазиях. Не стоит приравнивать его грезы к сну Ордынова. Сон Василия как бы специально послан ему, чтобы открыть истинное положение вещей, это не порождение фантазии, а мучительная реальность. Собственно это важный мотив гностического мифа, когда во сне человеку приходит напоминание о его истинном происхождении. Таким образом, получается, что жизнь в материальном мире – это сон и забытье по отношению к верхнему реальному миру, а сон в мире материи как раз оказывается дверью в реальный мир. Более подробно об этом будет сказано ниже.

Но вернемся к тому, что же составляет суть отрешенности или, как ее называет Достоевский, исключительности Ордынова – это страсть: «С самого детства он жил исключительно; теперь эта исключительность определилась. Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности» (1, 265). Страсть – очень важная тема в гностицизме. Именно благодаря ей началась цепочка событий, приведшая к созданию материального мира: « <…> Премудрость, и почувствовала страсть, не испытав объятия своим супругом – Желанным <…> Страсть же состояла в желании исследовать отца; ибо Премудрость, как говорят, пожелала постигнуть его величие. Но она не смогла этого, потому что взялась за дело невозможное <…> Некоторые из валентиниан так баснословят о страстном увлечении Премудрости и ее обращении, что она предприняв дело не по силам и для нее необъятное, родила сущность безобразную <…>»[16]. Сущность без образа, упомянутая в цитате, впоследствии станет Ахамот, матерью Демиурга, создателя материального мира. Таким образом, мы видим, что страсть – это то, что разрушает целостность, вносит столь характерный для гностической философии элемент раскола, именно она на какое-то время нарушает целостность Плеромы.

Страсть – это желание обладания, стремление присвоить себе объект своего вожделения. Именно объект, ведь даже если страсть оказывается направлена на личность, она тут же объективирует ее. Потому что только объект можно присвоить, ведь у него есть четкая оболочка, он огра-

[16] *Св. Ириней Лионский*. Указ. соч. С. 26.

ничен ею, в отличие от личности, у которой нет жестких границ. Личности можно попытаться стать сопричастным, то есть полюбить ее, но при любой попытке присвоить она неизбежно будет ограничиваться, то есть превращаться в объект. Наличие же границ приводит к разделению, то есть расколу, которым и характеризуется наш мир в гностической парадигме, созданный страстью.

Исходя из гностического мифа, может показаться, что страсть содержит в себе аспект творения. Безусловно, она актуализирует его, но творения, созданные страстью, неполноценны, это та самая испорченная картина, упомянутая Достоевским в письме к брату. Премудрость хотела сузить, а точнее ограничить, Бога до своего возможного объема познания, минуя все его аспекты. От этой страсти могло родиться только существо, которое впоследствии создаст мир ограничений, то есть плоти и тлена, а это совсем не то же самое, что сотворенная Богом Плерома.

Страсть Ордынова – наука. Он создает систему, которая оказывается нежизнеспособной и разваливается на его глазах. Ордынов пытался родить ее из себя самого, то есть заведомо ограничив возможностями своей личности, вместо того, чтобы бережно вглядеться в нее, соприкоснуться и дать ей право развернуться самой («Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами…» (1, 266)).

Теперь обратимся к еще одному очень важному мотиву раннего творчества Достоевского, присутствующему в большинстве текстов этого периода, – к мотиву смены квартиры. В «Бедных людях», в «Хозяйке», в «Униженных и оскорбленных»[17], и даже в «Белых ночах» (пусть и не столь явно, но не менее значимо), он присутствует как отправная точка для развертывания дальнейших событий. Причем, что важно отметить, на смену старой квартире приходит всегда худшая, жить в которой практически невозможно. Т.А. Касаткина не раз в своих лекциях расшифровывала символическое значение «квартиры», «хозяйки» и «жильца», как тела, души и духа. Если рассматривать эту триаду через призму гнозиса, то духу (мужчине-герою) необходимо соединиться с душой (хозяйкой), находящейся в теле (квартире), чтобы раскрыться в своей полноте и за-

[17] В список рассматриваемых произведений включен роман «Униженные и оскорбленные», хоть его и нельзя в полной мере отнести к раннему творчеству Достоевского. Но дело в том, что этот роман является как бы подведением итогов предыдущего этапа и включает в себя все его основные мотивы. И.И. Виноградов называл его «романом-завершением» целой традиции (*Виноградов И.И.* Духовные искания русской литературы. М., 2005. С. 493).

тем вернуться к своему настоящему бытию в Плероме (« <…> а духовное посылается для того, чтобы, соединившись здесь с душевным, получить образ и вместе с ним воспитываться во время жизни»[18]). Так как в гностицизме все телесное ассоциируется с оковами, смертью, тлением, то и квартиры, символизирующие телесный аспект, всегда соответствующие: черные, мрачные, душные. Правда, не стоит забывать, что без телесного воплощения у духа нет возможности вернуться в свой истинный дом. Таким образом, герои произведений, где важную роль играет мотив смены квартиры, символизируют собой дух, непосредственно связанный с Богом, ищущий тело и душу для соединения с ними. Достоевский как бы раздваивает историю героя: события, происходящие внутри его, одновременно символически воплощаются и вовне.

Посмотрим, как эта тема раскрывается в произведениях Достоевского. Конечно, наиболее отчетливо она звучит в «Хозяйке». Собственно, это первое, о чем мы читаем в повести: «Ордынов решился наконец переменить квартиру» (1, 264), а выбирал он: «…дом почернее, полюднее и *капитальнее*…» (1, 264). Что может быть удивительнее? Во-первых, повествование начинается не с обычной «прелюдии» рассказчика, а, так сказать, с места в карьер, причем карьер довольно странный. А во-вторых, зачем искать квартиру почернее? Но как только мы включим в сферу своей оперативной памяти знание о символическом значении квартиры, а также сон Ордынова, где вся жизнь его предстает как постоянное скитание-перерождение духа, то картина начнет проясняться. Его старая хозяйка по непонятным причинам исчезает, и духу, Ордынову, нужно новое пристанище. Идея поэтапного возвышение духа через перерождения или через непосредственную работу над собой присутствует в любой системе, призванной раскрыть заложенную потенцию и посредством этого возвысить человека. Поэтому начинать надо всегда снизу, там, где темнее и чернее, без этого невозможен путь наверх. Ордынов внутренне понимает это, формулируя свой запрос на квартиру. Правда деньги в залог он оставляет почему-то Шпису и Тинхен (от нем. tünchen белить) за их «светелку». Возможно, именно в этом и была его ошибка, он хотел перейти к следующему этапу, не пройдя предшествующий. Но судьба сама приводит его в нужное место – он оказывается в квартире Катерины и Мурина. Фамилия Мурин собственно и переводится как черный (мавр), а на первом этаже их подъезда живет гробовщик, что дополняет картину

[18] *Св. Ириней Лионский.* Указ. соч. С. 39.

черноты как разложения и смертности. По заданию в этой квартире Ордынов должен был бы встретить душу и соединиться с ней. Образ души воплощен в Катерине, недаром именно это слово Достоевский настойчиво использует рядом с описанием своей героини. Но душа оказывается уже захвачена тем самым стариком, хозяином материального мира, в борьбе с которым Ордынов проигрывает.

Роман «Униженные и оскорбленные» начинается с той же темы смены квартиры – Иван целый день бродит по городу в ее поисках. Правда он-то хочет комнату побольше и посветлее, но находит совсем не то. После ряда мистических событий, связанных со стариком Смитом и его смертью, Ваня обретает квартиру: «Комната, впрочем, была большая, но такая низкая, закопченная, затхлая и так неприятно пустая, несмотря на кой-какую мебель» (3, 207). Многих удивляет выбор Ивана: так, Маслобоев отмечает: «Ну, брат, я ожидал, что ты живешь неказисто… но, право, не думал, что найду тебя в таком сундуке. Ведь это сундук, а не квартира. Ну, да это-то, положим, ничего, а главная беда в том, что тебя все эти посторонние хлопоты только отвлекают от работы» (3, 278). Но, несмотря ни на что, Иван остается в этой квартире. Ведь только в ней он может встретить Нелли, которая отдаст ему всю свою жизнь. Из пугающего «существа» она превратится в ангела, который спасет семью Ихменевых; но ни себя, ни Ивана спасти не сможет.

Возможность смены квартиры есть и у героя романа «Белые ночи», именно это предлагает ему Настенька, когда они решаются сойтись. Она узнает, что Мечтатель живет в хорошем, большом доме, но все же предлагает ему переехать к ней, в дом похуже: «Ах, знаю, хороший дом; только вы, знаете, бросьте его и переезжайте к нам поскорее…» (2, 138) и далее: «Так вот вы завтра и будете мой жилец… » (2, 138). Тема хозяйки и жильца проходит через весь роман, Мечтатель сторонится хозяек, говорит о них с долей неприязни: « … я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? Это все такие хозяйки…» (2, 107). Мечтатель, как мы уже показали, не пневматик, то есть изначально обретение хозяйки не входит в сферу его интересов. Познакомившись с Настенькой, он совершает попытку перейти на уровень человека духовного, но переезду к ней так и не суждено случиться.

Вероятно, одна из основных причин неудачи героев в обретении хозяек – это постоянная попытка перевести связь, которая по замыслу духовна, в страстный аспект плотской любви. Подробно тему духовной любви и страстной, уже затронутой нами выше, исследует Т.А. Касатки-

на в работе «“Другая” любовь в ранних произведениях Достоевского»[19]. Мы же остановимся на некоторых примерах, важных для рассматриваемых в статье сюжетов. Достоевский очень четко разграничивает страстную и духовную любовь, особенно их разница заметна при описании состояний героев, находящихся во власти в той или другой любви. Страсть всегда описывается Достоевским как помешательство, мука, а иногда и как смерть героя. Вот как Достоевский показывает состояние Мечтателя и Настеньки, решившихся сойтись вместе уже как пара: «Говоря это, мы ходили оба как будто в чаду, в тумане, как будто сами не знали, что с нами делается. То останавливались и долго разговаривали на одном месте, то опять пускались ходить и заходили бог знает куда, и опять смех, опять слезы <...>». Их состояние скорее похоже на помешательство. А вот как Достоевский говорит о героине, идущей на встречу с жильцом, в которого она влюблена: «…ни жива ни мертва, пошла в мезонин к нашему жильцу. Думаю, я шла целый час по лестнице. Когда же отворила к нему дверь, он так и вскрикнул, на меня глядя. Он думал, что я привидение <…> » (1, 203). Сцена вовсе не напоминает романтическое свидание, а скорее «хоррор». Абсолютно по-другому писатель рисует взаимодействие героев до их решения стать парой. Они говорят, как люди, знавшие друг друга всю жизнь, хотя только познакомились, они становятся практически одним целым – картина настоящего слияния: «Теперь, милая Настенька, когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, – потому что я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено теперь свидеться, – теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь» (1, 191). Им нечего делить, потому что они одно. Но как только возникает страсть, возникают границы и настоящее единство становится невозможно: «<…> как же мог я быть так слеп, когда все уже взято другим, все не мое» (1, 207). В этой работе мы не будем также подробно разбирать другие примеры, так как это напрямую не связано с нашей темой, но в основе каждого несостоявшегося духовного союза лежит страстная любовь, перерасти которую героям не удалось. Так, Ордынову не удается принять предложение Катерины быть ее братом, он хочет ее как «любу». Так и Наташа идет по зову страстной любви, разрушая этим все вокруг себя. В какой-то степени та же страсть встала на пути соединения Нелли и Ивана. Пример

[19] *Касаткина Т.А.* Указ. соч. С. 131–141.

противостояния страстной любви и духовной, как противостояния ограниченности и свободы, можно найти практически в каждом произведении Достоевского.

Теперь же обратимся к уже не раз упомянутой теме сна. Жизнь как сон, от которого надо очнуться, чтобы вернуться в реальность, – мотив практически всех оккультных учений, гностицизм не исключение. Подробно этот аспект гнозиса раскрывают в своих работах Ганс Йонас[20] и Мирче Элиаде[21]. В этой парадигме мир материи, в котором оказывается дух, является, с одной стороны, для него тюрьмой, в которой тот испытывает чувство страха и отчужденности, но с другой стороны, мир погружает дух в сон, в котором тот забывает о своей истинной природе.

Мотив сна очень характерен для ранних произведений Достоевского. Так, эпиграф к первому роману писателя взят из произведения В.Ф. Одоевского «Живой мертвец». В этом небольшом рассказе повествуется о том, как некий Василий Кузьмич умирает и в виде призрака путешествует по своим знакомым, где ему открывается вся правда об истинном масштабе злодеяний, совершенных им при жизни. Кажется, он готов раскаяться, но тут оказывается, что Василий Кузьмич вовсе не умер, а это был всего лишь сон, который закончился, и он, проснувшись, продолжает свою жизнь без изменений. В этом небольшом рассказе описано именно то, о чем мы говорили раньше, что сон оказывается входом в реальность, в то время как жизнь является сном.

Достоевский часто строит свои тексты так, что читатель никогда не может быть до конца уверен, происходит действие наяву или в сне героя. Например, «Двойник»: «Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели, как человек не вполне еще уверенный, проснулся ли он или все еще спит, наяву ли в действительности все, что около него теперь совершается, или – продолжение его беспорядочных сонных грез» (1, 190). Собственно, до самых последних строк этого таинственного произведения мы так и не можем понять: реальность перед нами или кошмарный сон.

Уже в упомянутой «Хозяйке» с Ордыновым в его болезни постоянно случаются видения, граница между ними и насущной реальностью практически невидима, но они, по своей сути, гораздо более реальны, чем повседневная жизнь.

---

[20] *Йонас. Г.* Указ. соч.

[21] *Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер с фр. В.П. Большакова. 5-е изд. М.: Академический проект, 2014. – 235 с.

Также тема сна широко представлена в повести «Слабое сердце», главный герой сам говорит о себе: «Я как будто из какого-то сна выхожу» (2, 37). Вася на протяжении всего повествования борется со сном, в конечном итоге его друг Аркадий тоже начинает путаться, спит Вася или нет: «Сон его был тревожен и странен. Ему все казалось, что он не спит и что Вася по-прежнему лежит на постели. Но странное дело! Ему казалось, что Вася притворяется…» (2, 43). В конце же произведения Вася оказывается полностью захвачен сном-бредом и сходит с ума – подвело его слабое сердце. Аркадий, напротив, прозревает за сонным туманом истинную реальность: «Казалось, наконец, что весь этот мир… походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет…» (2, 48).

Что уж говорить о мечтателе, который полностью отдался во власть сна и фантазий.

Задача духовного человека – очнуться ото сна и вспомнить о своем истинном происхождении. Собственно, эта идея и составляет стержень гностического мифа пробуждения ото сна как воспоминания о своей истинной природе. Этот гностический миф представлен в «Гимне о жемчужине», сохраненном в «Деяниях Фомы», где повествуется о том, как принц одной далекой страны был отправлен в Египет, чтобы добыть единственную в своем роде жемчужину, спрятанную посреди моря и охраняемую змеем. Но, опоенный жителями этой страны, он забывает о своем царственном происхождении и попадает к ним в плен. Родителям приходится напомнить ему о его истинном происхождении и о миссии в этом мире. Они пишут письмо, которое, как птица, спускается к его ногам и превращается в слово. От звука этого слова принц пробуждается, и память возвращается к нему. Наложив заклинания, принцу удается усыпить змея и достать жемчужину, после чего он благополучно возвращается домой. В этом гимне говорится о скитаниях духа, который, попадая в наш мир, забывает о своем божественном происхождении. Его задача – вспомнить, проснуться, стряхнуть с себя грезу этого мира и, соединившись с жемчужиной как символом души, вернуться в отчий дом. Собственно, это и есть задание в этом мире для пневматика, единственный путь преодолеть жесткую оболочку материи и соединиться со своим истинным бытием.

Достоевскому удается распознать этот путь. Идея «Гимна о жемчужине» лежит в основе произведения «Маленький герой». После мучительных скитаний его героев во мраке мира материи один из них все же

побеждает оковы вещества и возвращается к своей изначальной природе. Рассмотрим, каким именно образом это происходит.

Итак, маленький герой оказывается без родителей в загородном доме своего родственника, где собралось довольно большое общество: «Было шумно и весело. Казалось, что это был праздник, который с тем и начался, чтобы никогда не кончиться <…> Поминутно наезжали новые гости <…> так что уезжавшие только уступали место другим, а праздник шел своим чередом» (2, 268). Автор рисует перед нами картину суетной жизни, где люди не важны, ведь они приходят и уходят, а механизм праздника, несмотря ни на что, продолжает крутиться. Именно как безучастный к судьбе каждого отдельного человека механизм, запускаемый Демиургом, представляли себе дольний мир гностики. Довольно отчетливо в образе Демиурга предстает сам хозяин дачи, этого небольшого мирка, где и разворачиваются события произведения. Как хозяин плоти, кем и является Демиург, он опознается через свое владение необъезженным конем Танкредом, с которым связан один из центральных эпизодов произведения. Конь – символ плоти, который не раз использовал Достоевский в своем творчестве, о чем подробно рассказывает Т.А. Касаткина в своей статье «Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”»[22], а о том, как этот символ раскрывается в «Маленьком герое», показано в статье «Маленький герой: воспоминание как путь к прозрению собственной природы»[23]. Таким образом, мальчик оказывается отосланным родителями в дольний мир во власть Демиурга. При этом он ощущает свою неспособность самоидентифицироваться с этим миром: «Скоро среди вихря, меня окружавшего, почувствовал я какое-то одиночество <…> Конечно, ничего бы и не случилось со мною, если б я не был в исключительном положении» (2, 269). Исключительность, та же, что и у Ордынова, – это выключенность из мира материи, несопричастность ему, влекущая за собой одиночество, как это и обозначает маленький герой. Но благодаря своей исключительности он единственный, кто может вернуться к сво-

---

[22] *Касаткина Т.А.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы, 2003. С. 176–208.

[23] *Магарил-Ильяева Т.Г.* Маленький герой: воспоминание как путь к прозрению собственной природы // Сборник материалов конференции «Достоевский и современность» (в печати).

ей изначальной божественной природе. Именно поэтому мальчик и говорит, что все, что с ним случилось, случилось только из-за его исключительного положения.

Практически первое, что сообщает о себе рассказчик, – это то, что на момент начала истории он находился в каком-то странном, тягостном состоянии, что он постоянно старался «что-то припомнить, что-то такое, что до сих пор хорошо помнил и про что теперь вдруг позабыл, но без чего, однако ж, <…> никуда нельзя показаться и никак нельзя быть» (2, 269). Мы видим традиционную для гностического мифа тему забвения. Достоевский прямым текстом указывает нам, что это, нечто забытое, когда-то было хорошо известно герою и что теперь его задача – вспомнить. Все произведение оказывается описанием пути маленького героя к его воспоминанию. И в самом конце мы читаем, как герой: « <…> отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению своей природы <…>» (2, 295). Ему удается вспомнить свою царственную, божественную природу. Происходит это после того, как он спасает m-me M*, являющуюся в этом произведении символом победы духа над плотью[24]. Спасает он ее действительно буквально от смерти в этом мире. Ведь если бы кто-то из гостей, живущих в тот момент на даче, обнаружил потерянное m-me M* письмо H-го, то ее жизнь в свете действительно была бы кончена. То, что может показаться обычной светской сплетней, Достоевский переводит на символический уровень, на котором это событие приобретает глубину и становится реальной угрозой жизни, о чем и рассуждает маленький герой: « <…> внезапное обнаружение тайны было бы ужасом, громовым ударом в ее жизни <…> Какая казнь ужасней той, которая ее ожидает?» (2, 291). А когда после бесплодных поисков письма m-me M* опускается на скамейку, рассказчик прямо называет ее мертвецом. Но маленький герой спасает ее, возвращая письмо, и таким образом возрождает ее к жизни, а за счет этого возрождается сам. Для сгущения гностического элемента Достоевский рисует мальчика, притворяющимся спящим. То есть таким, какими мы и пребываем в этом мире. Маленький герой, сделав все для спасения m-me M*, ложится и закрывает глаза, отдав ей в руки все нити ее спасения. Ведь нельзя спасти кого-то насильно, человек должен сделать ответный жест спасителю. И когда происходит ее возрождение, она пробуждает и его своим

---

[24] См. об этом в моей статье «Маленький герой: воспоминание как путь к прозрению собственной природы» (в печати).

поцелуем, маленький герой открывает глаза прозревшим, вспомнившим свою истинную царственную природу.

Достоевский проделывает этот путь обращения к своей истинной природе вместе с маленьким героем. Ведь создает он это произведение, будучи заключенным Петропавловской крепости, но при этом много позже в беседе с Вс. С. Соловьем он вспоминает о спокойствии того периода, а «Маленький герой» оказывается средством успокоения[25]. И это не просто слова, все произведение и есть рассказ о средстве для успокоения духа, то есть о возвращении к его подлинному бытию. Теперь мы можем увидеть, какой путь проделал Достоевский от письма, написанного в 17 лет, полного отчаянья и безысходности, до обретения своей истинной природы, а ведь это всего лишь самое начало его творческого пути.

Литература

1. *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви I – II. Введение в церковную историю. История Церкви в период до Константина Великого. 2-е изд. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2011. – 576 с.
2. *Виноградов И.И.* Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь 2005. – 672 с.
3. *Давыдов А.П.* Гнозис как «чистое знание» о потустороннем и российская культура (Размышления по прочтении книги И. Яковенко и А. Музыкантского) // Общественные науки и современность. № 2. 2013. С. 85–95.
4. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. *Евлампиев И.И.* Ф. Достоевский и гностическая религиозность русской философии // Вестник Русской гуманитарной академии. Т. 9. № 2. СПб., 2008. С. 115–124.
6. *Йонас. Г.* Гностицизм (Гностическая религия). Jonas H. The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity: Boston: Beacon Press, 1958. СПб.: Лань, 1998. Терминологическая правка В. Данченко. К.: PSYLIB, 2007. Режим доступа http://psylib.org.ua/books/jonas01/index.htm.

---

[25] Вс. С. Соловьев упоминает в своих воспоминаниях об одной беседе с Ф.М. Достоевским: «Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и – вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?.. я писал “Маленького героя” – прочтите, разве в нем видно озлобление, муки? Мне снились тихие, хорошие добрые сны». Цит. по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. С. 506.

7. *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
8. *Касаткина Т.А.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» / Вопросы литературы, 2003 г. Режим доступа к журн. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/kasatk.html
9. *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с. + 1 вкл.
10. *Мещерская Е.* Апокрифические деяния Апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М.: Присцельс, 1997. – 455 с.
11. *Михайлов А.В.* Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. – 736 с.
12. *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. М.: ГИХЛ, 1959. Примечания Е.Ю. Хин. No «Im Werden Verlag». Некоммерческое электронное издание. Мюнхен. 2006. http://imwerden.de Режим доступа к журн. URL: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0460.shtml.
13. *Св. Ириней Лионский.* Против ересей. Доказательство апостольской проповеди / Св. Ириней Лионский; [пер. с греч. и лат. Протоирей П.П. Преображенский, пер. с нем. Проф Н.И. Сагарды]. 3-е изд., испр. СПб: Издательство Олега Альбышко: Пальмира, 2017. – 638 с.
14. *Тихомиров Б.Н.* Христос и истина в Поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор»//Достоевский и мировая культура. Вып. 13. СПб., 1999. С. 147–177.
15. *Хеллер С.* Гностицизм. М.: Касталия, 2013. – 274 с.
16. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в 7 томах. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1967.
17. *Элиаде М.* Аспекты Мифа. / Пер с фр. В.П. Большакова. 5-е изд. М.: Академический проект. 2014. – 235 с.
18. *Яковенко И.Г. Музыкантский А.И.* Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь. 2010. – 320 с.

НЕИЗБЕЖНОСТЬ ФИЛОЛОГИИ: ПРОБЛЕМА ДОСТУПА К ФИЛОСОФИИ И БОГОСЛОВИЮ ПИСАТЕЛЯ (АПОЛЛОН И МЫШЬ В «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО)[1]

Т.А. Касаткина

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Аннотация: Невозможность прямого доступа к богословию и философии писателя странным образом не осознается до конца (а иногда не осознается совсем) исследователями, пытающимися выявить эти якобы «составляющие» его художественного творчества. Главная проблема здесь заключается в том, что богословие и философия писателя в тех случаях, когда о них стоит говорить всерьез, ни в коем случае не являются вычленимыми «составляющими» его творчества, они являются фундаментом его творчества и одновременно последним синтетическим «посланием» его творчества, итогом созданного им художественного целого, проявляющимся на каждом уровне этого художественного целого. В силу чего философию и богословие писателя оказывается невозможно «выписать» из текста и предъявить в качестве готовых, содержащихся в тексте формулировок. Их можно только восстановить кропотливым филологическим анализом, учитывающим и раскрывающим все возможные уровни, на которых смысл закладывается автором в текст. В статье будет предпринята попытка показать, каким образом мы получаем доступ к богословию и философии «Мужика Марея» и «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского.

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432) В основу работы положен доклад, прочитанный на научном семинаре в рамках проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». См.: *Касаткина Т.А.* Неизбежность филологии: проблема доступа к философии и богословию писателя и поэта, URL: http://www.lit-phil.ru/videos/2.

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432). The article is based on a talk the author gave at an academic seminar that was part of the project «Russian literature and philosophy: ways of interaction». See: *Kasatkina T.A.* Inevitability of philology: the problem of the access to philosophy and theology of the writer and poet, URL: http://www.lit-phil.ru/videos/2.

***Ключевые слова**:* философия писателя, богословие писателя, Ф.М. Достоевский, «Записки из подполья», «Мужик Марей», авторские концепты, авторская позиция.

INEVITABILITY OF PHILOLOGY: THE PROBLEM OF THE ACCESS TO PHILOSOPHY AND THEOLOGY OF THE WRITER (APOLLO AND MOUSE IN «NOTES FROM UNDERGROUND» BY FYODOR DOSTOEVSKY)

T.A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

***Summary*:** Impossibility of the direct access to the philosophy and theology of a writer is strangely never fully realized (and sometimes not realized at all) by the researchers, who are trying to establish these quasi «elements» of his fictional works. The main problem here is that theology and philosophy of the writer in case when it is possible to speak about them seriously, can never be the articulated «elements» of his works, but they are the basis of his artistic creation and at the same time the last synthetic «message» of his creation, the summary of the artistic whole created by him and emerging at all levels of this artistic whole. That is why philosophy and theology of the writer cannot be «extracted» out of the text and presented as ready formulas contained in the text. They can only be reconstructed through the meticulous philological analysis, that takes into account and uncovers all possible levels of the meaning that the author aimed to instill in the text. The article tries to show, how can we gain access to theology and philosophy of «The Peasant Marey» and «Notes from Underground» by F.M. Dostoevsky.

Key words: philosophy of the writer, theology of the writer, F.M. Dostoevsky, «Notes from Underground», «The Peasant Marey», position of the author, concept of the author

О названии.
Почему приходится использовать слово «доступ»?

Скажем сначала о слове «доступ», которое может показаться здесь проблематичным. Слово «доступ» сейчас существует как термин как минимум в двух областях. Прежде всего – в компьютерной сфере – там это доступ к каким-то данным, который достигается некоей *совокупностью операций*, непременно проделываемых человеком, желающим получить к ним доступ. Однако этот же термин присутствует и в иерархически-управленческом языке, где есть выражение «уровень доступа»: на определенном уровне доступа для человека открываются те или иные документы, скрытые для любого, чей уровень доступа ниже означенного; и этот уровень доступа определяется *качествами, приобретенными/осво-*

енными человеком в процессе карьерного продвижения, позволяющими ему иметь дело с этими сведениями, в том числе, *безопасно для себя*. Для нас при употреблении этого термина важно и то, и другое значение: то есть доступ, как ряд операций, который позволяет нам дойти до того, что говорит писатель и поэт, – и доступ как возможности/способности, профессиональные качества, приобретаемые именно в процессе работы филолога и отсутствующие на том уровне, на котором работают с текстами современный философ и богослов (естественно, речь здесь идет не о личностях, но лишь о профессиональных установках).

Означенный не-доступ философа и богослова к философии и богословию писателя тесным образом связан с тем, что сейчас говорят о возможности-невозможности понимания и нахождения в тексте авторской позиции. В настоящее время есть целое течение и в науке, и в преподавании, утверждающее, что задавать вопрос о том, что думал и имел в виду писатель, и научно, и педагогически необоснованно.

Это утверждение представлялось мне всегда очень странным, пока я с изумлением не обнаружила, что под словом «авторская позиция» в этом случае разумеется *прямое высказывание* автора или в тексте произведения или за текстом произведения, в текстах другого рода, где автор прямо и непосредственно, в прямом дискурсе, излагает свою собственную позицию. И вот при таком понимании авторской позиции *невозможность* (если прямых авторских высказываний нет) или *нежелание* (если таковые высказывания вроде бы есть, но они совсем не покрывают, с точки зрения исследователя/преподавателя, «объективные значения текста» – и исследователь начинает бороться с «авторитарностью автора», с его правом на «адекватную» дискурсивную формулировку его собственной мысли, выраженной в художественной форме[2]) – *отвечать на вопрос: «что хотел сказать автор?»* – напрямую связаны с невозможностью для философа и богослова ответить на вопрос: «что есть философия/богословие писателя».

---

[2] См., например, статью «Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе» https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-chto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/ – в которой учитель литературы, выпускник факультета журналистики, не обладающий навыками филологического анализа и, по-видимому, ничего не знающий о филологии как «науке понимания», и, как следствие, занимающийся на уроках литературы социологией, объясняет, почему нельзя задавать вопрос: «Что хотел сказать автор?»

Философия и богословие поэта/писателя не равны философским и богословским пассажам в его текстах

Эта невозможность связана с тем, что философия и богословие писателя/поэта – это философия и богословие, изложенные принципиально другим способом. То есть – они никогда не присутствуют в текстах выраженные прямыми словами. И даже если мы нашли в тексте нечто похожее на прямое и развернутое философское или богословское рассуждение – это всегда рассуждение не авторского уровня, автор всегда будет иметь в виду нечто более сложное, чем любое возможное прямое высказывание.

Точно также и авторская позиция – это не прямое высказывание автора в тексте или по поводу своего текста, авторская позиция – это то цельное «высказывание», которое формируется всей сложностью текста во всем многообразии переплетений его элементов. Соответственно этому существует в тексте и богословие, и философия писателя.

Один мой оппонент-философ как-то сказал, что я отвергаю «философскую составляющую» произведений Достоевского. Я ответила ему так: я, безусловно, считаю, что Достоевский – лучший русский философ и богослов. Но я отвергаю возможность вычленить из его произведений дискурсивную «философскую составляющую» и считать, что это – философия Достоевского. Философия Достоевского не есть «составляющая» его текстов – она их основа и художественный итог и в полноте содержится только в целом произведения и проясняется только в целом корпуса его сочинений.

Я полагаю, что богословие и философия Достоевского, заключенные в идеальную художественную форму, для того чтобы быть поняты, должны быть проанализированы филологическими методами, поскольку содержатся не в дискурсе, не в «прямых словах», а в творимых словами образах или в сложной системе словесных опосредований. Иначе – если мы будем апеллировать к произнесенным словам – мы будем говорить не с Достоевским, а, в лучшем случае, с его героями. То есть – философия Достоевского не *выписывается* из его текстов посредством простого цитирования, а доступна лишь анализу и интерпретации, причем Достоевский постарался, чтобы то, что он сказал, было вполне доходчиво и верифицируемо.

Ведь Достоевский, напомню еще раз многократно цитированное мною его потрясающее высказывание, взрывающее сознание современных интерпретаторов, так определяет категорию художественности: «Чем позна-

ется художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (18, 80)[3].

Философы, приступая к Достоевскому без предварительного филологического анализа текста, не просто формировали неверные заключения о философии Достоевского – их заключения были гораздо более *тривиальны*, чем те выводы, к которым вел своих читателей Достоевский. И дело тут не только в том, что некоторые философы пытались читать художественный дискурс как собственно философский (или богословский), не осознавая, что умозаключения автора лежат в иной плоскости, чем прямо высказываемые в тексте умозаключения героев, что, конечно, совершенно методологически недопустимо. Дело еще и в том, что сам язык, базовые понятия, используемые Достоевским, понимались по умолчанию тривиально. Умолчание здесь было естественным – художник, в отличие от философа, не определяет своих базовых терминов очевидным для всех образом. Латинское слово «trivium» означает «пересечение трех дорог», и его этимология нам здесь важна: слова *языка Достоевского*, его *личные* концепты понимались *расхожим* образом, определялись на стыке *чужих* пониманий, в них улавливался лишь «общепринятый» базовый смысл – или смысл, вкладываемый в концепт тем философом, с которым Достоевского в данный момент сопоставляли.

Два слова о богословии Достоевского

Кроме попытки исходить из того, что богословие Достоевского равно богословию его «положительного персонажа» (старца Зосимы, например), характерная ошибка интерпретации даже богословия персонажа связана с учитыванием лишь прямых слов этого персонажа, без предполагаемых им базовыми и потому не проговариваемых оснований его рассуждений.

---

[3] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., Наука, 1972–1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты. В цитатах выделения курсивом принадлежат мне, выделения жирным шрифтом – цитируемому автору.

Вообще, нужно отметить, что невнимание к исходным, базовым параметрам, закладываемым Достоевским в тот или другой текст, порождает большинство ошибок интерпретации. К этим ошибкам, например, относится прочтение «Братьев Карамазовых», особенно в части «бесед и поучений старца Зосимы», как «пелагианского» текста, т.е. текста, в котором у Достоевского человек спасается как бы «сам собой», своим собственным усилием, а не действием Божества[4].

Между тем, все рассуждения старца Зосимы имеют своим истоком, своей отправной точкой событие, которое *уже* состоялось два тысячелетия назад: Бог прервал разобщенность между собой и человеком, сделав Свой шаг (Достоевский наглядно и почти навязчиво представляет эти исходные параметры текста в двух главах романа: «Кана Галилейская» и «Великий инквизитор»). Это *презумпция* рассуждений Зосимы, вследствие чего он, естественно, говорит в своих поучениях не о том, что *уже совершено*, но о том, что *требуется* совершить – о *встречном* шаге человека, оставленном всецело на его волю, поскольку Бог – гарант его свободы. Если же мы упустим из виду, что шаг человека, о котором настойчиво говорит Зосима, *встречный* и *ответный*, его учение вполне может показаться нам пелагианским. Более того, предполагаемый встречный шаг человека на деле оказывается попросту *переменой зрения*, обретением человеком способности *увидеть* совершенный уже ему навстречу шаг Божества. Именно в момент такого изменения зрения и проявляется, согласно старцу Зосиме, райское состояние земли, обретается уже дарованное человеку и миру преображение.

Но для того, чтобы это увидеть, нужно подойти к тексту Достоевского без набора философских теорий или богословских учений, без измерительного прибора в виде уже имеющегося знания, с которым можно только *сравнить* и *сопоставить*, невольно подогнав под него то, что делает писатель в своем тексте. Нужно подойти к тексту с теми гибкими инструментами филологического анализа, которые позволяют увидеть то, что сказано именно здесь – и, возможно, нигде более.

Достоевский богословствует, не *воспроизводя* в своем тексте нечто уже сказанное прежде, он богословствует образами, и я сейчас попробую показать, как он это делает.

---

[4] См. об этом работы прот. Павла Ходзинского «Достоевский как “учитель Церкви”» http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/ и «“Чистая любовь” в поучениях старца Зосимы» (Достоевский и мировая культура, альманах № 30, часть I. М., 2013. С. 423–440).

Евангельские и ветхозаветные цитаты и аллюзии, «говорящие» имена и прочие отсылки к библейскому тексту и христианской истории играют важную роль в структуре текстов Достоевского. Это, кажется, уже безоговорочно признают все. Проблемы начинаются, когда нужно определить *какую именно* роль они играют. Если сформулировать мой тезис кратко, он будет заключаться в следующем: Достоевский не только использует библейский текст для создания и проявления значений собственного художественного текста – он также и одновременно использует свой текст для экзегезы текста библейского. И если первое есть действие именно писателя, то второе – это действие богослова. Елена Новикова писала о том, что соединение, совмещение в авторском тексте Достоевского далеко отстоящих друг от друга в исходном тексте библейских цитат есть способ экзегетического толкования Библии Достоевским[5]. Однако то, что я хочу выразить, далеко не сводимо к этому утверждению. На мой взгляд, Достоевский, «соединяя» свой текст с библейским текстом или христианской историей цитатой или аллюзией, далее в самом «теле» художественного текста, в его сюжете и структуре вскрывает неожиданные смыслы источника, сообщает нам нечто не только о персонаже – но и о сопоставленном с ним участнике истории Боговоплощения. Иными словами, он сначала использует аллюзию для того, чтобы сообщить дополнительные смыслы тексту, в который он вводит аллюзию, а затем – чтобы сообщить нам некоторые дополнительные смыслы о том тексте, к которому аллюзия отсылает. Именно поэтому совершенно бессмысленно пытаться приложить к произведениям Достоевского уже известное нам богословие, как это происходит в большинстве случаев при попытках их богословского прочтения. Текст Достоевского легко позволяет произвести эту операцию (как правило, она легче всего производится путем уклонения в морализм – и все такие попытки неизменно маркированы морализмом, судом исследователя над героями) – и мы, удовлетворенные подтверждением знакомого нам тезиса, уже никогда не увидим, что именно говорит здесь сам Достоевский.

Я попытаюсь показать, как богословствует Достоевский с помощью *имени* героя – потому что далее в этой статье мы увидим, как он с помощью *имени* героя философствует.

Рассказ «Мужик Марей» (маленький текст, входящий в состав «Дневника писателя», важнейший для понимания и теории творчества, и ми-

---

[5] См.: *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск, 1999. С. 99.

ровоззрения Достоевского, рассказывающий о встрече испуганного до смерти ребенка с крепостным мужиком Мареем, внушившим мальчику уверенность в его защищенности и в ценности его бытия) почти в самом конце содержит следующие строки: «…припомнилась эта *нежная, материнская улыбка* бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: “Ишь ведь, испужался, малец!” И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с *робкою нежностью* прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был *собственным его сыном*, он не мог бы посмотреть на меня *сияющим более светлою любовью взглядом*, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я все же его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. Любил он, что ли, так уж очень маленьких детей? Такие бывают. Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою *тонкою, почти женственною нежностью* может быть наполнено сердце иного *грубого*, *зверски невежественного* крепостного русского мужика, еще и не ждавшего, не гадавшего тогда о своей свободе» (22, 49).

Строки эти с очевидность показывают в глубине крепостного мужика сияющий образ Марии[6] – *красоты* этого образа – но об этом я писала в другом месте[7]. Здесь же нам, в соответствии с заданным углом зрения, интереснее понять, не что образ Марии дает для понимания образа Марея, а что образ Марея дает для понимания Марии; как Достоевский, через сопоставление этих образов взрывает наше застывшее сусальное представление о Божьей Матери.

Через встречу *зверски невежественного* мужика с его барчонком, через смиренную и любовную службу низшего, но пока сильнейшего, слабому и бессильному пока высшему Достоевский передает дистанцию, отделяющую человека – Марию – от Бога и Его Сына. Он заставляет нас ощутить эту непредставимую дистанцию через ту, которую нам гораздо

---

[6] Достоевский в тексте сомневается: «не знаю, есть ли такое имя»? – подчеркивая тем самым, как ему свойственно, особую значимость того, по поводу чего выражено сомнение – и необычность для русского языка ситуации, когда женское имя употребляется как мужское.

[7] См.: *Касаткина Т.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 429–434.

легче вообразить и воспринять. Бесконечную дистанцию – и всю решимость и свободу Марии, решившейся – и захотевшей – эту дистанцию преодолеть (или – пренебрегшей ей (как Марей) в порыве любви и заботы) – и принять «как собственного сына», с материнской нежностью Того, кто все-таки Ее больше, чем «барчонок» – Ее Бог. И это Ее самоотверженное принятие и материнская нежная забота о Высшем оказываются путем к свободе не только для Нее, но и для всего человечества (так же как просвещенная нежность Марея оказывается для Бога (и Достоевского) свидетельством готовности к свободе всего русского народа). И отныне в глубине каждого человека Бог видит Ту, что ответила на Его призыв и с заботой приняла под свою опеку Его младенческую слабость. Так же, как в глубине всякого каторжника Достоевский видит Марея.

Красота *любого* человека для Бога неуничтожима потому, что Его, Бога, нянчила и защищала Богоматерь. «И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце» (22, 49–50).

Возвращаемся к философии

Итак, когда нам в качестве философского высказывания предлагается художественный текст – то мы совершенно однозначно не можем извлечь философию писателя ни из каких дискурсивных его частей. Оттуда, из прямых высказываний, мы можем извлечь, самое большее, философию персонажа.

Способ философствования Достоевского лучше всего показать на том тексте, который традиционно «рассматривался как важнейшее, если не единственное, собственно философское его произведение»[8] – на «Записках из подполья». «Собственно философским» оно считается из-за якобы наличия там в первой части «непосредственно философского» дискурса, где, наконец, будто бы строятся автором не образы, а рассуждения. Рассуждения эти, однако, ни в какой мере не могут быть пред-

[8] *Scanlan James P.* Dostoevsky the Thinker. Cornell University Press, 2002. P. 56.

ставлены как излагаемые Достоевским, мало того – эти рассуждения не представляют собой даже целостной философии героя – и я сейчас постараюсь это показать.

Один из способов увидеть это с очевидностью – это обратиться к проблеме переводов «Записок из подполья» на европейские языки. «Записки из подполья» переводились таким образом, и, соответственно, все заключения о них делались на основании такого перевода, из которого исчезали непрочитанные и неопознанные переводчиками все встроенные Достоевским в текст скрытые цитаты и аллюзии – прежде всего, библейские. Это огромный пласт текста, оказавшийся не воспринятым в «Записках из подполья» – в результате чего «Записки…» и были прочитаны как текст-предшественник европейского экзистенциализма[9] – поскольку считана была только философия героя – и то в ее самом поверхностном слое.

Ибо даже философия героя, прочитанная в присутствии внутренних отсылок текста будет гораздо более сложной.

Что делал переводчик? Он стремился сохранить дискурсивную последовательность текста – но – смысловое поле слова на одном языке совсем не совпадает со смысловым полем его якобы эквивалента в другом языке. Их поле значений пересекается лишь отчасти. Поэтому то, что давало в исходном тексте Достоевского легко опознаваемую при минимальном знакомстве читателя со Священным писанием или с литургическим текстом отсылку, те ключевые слова и триггеры, включавшие связь читаемого текста с тем, который должен был за ним прозвучать, возникнуть в уме читателя, и который был включен таким образом в объем текста Достоевского, – они просто исчезли, и вместе с ними исчез подключаемый ими текст. Слово переводилось с сохранением значения, актуализированного в линейном дискурсе – и та часть смыслового поля, которая делала его отсылкой к, скажем, евангельскому тексту, просто пропадала. В крайнем случае, переводчик замечал, что автором

---

[9] Издатель ставшего уже классическим сборника «Existentialism from Dostoevsky to Sartre» Уолтер Кауфманн писал: «Я не вижу причины называть Достоевского экзистенциалистом, но я, безусловно, думаю, что первая часть “Записок из подполья” – лучшее введение в экзистенциализм, которое когда-либо было написано. С неподражаемой мощью и мастерством здесь заявлены все основные темы, которые мы опознаем, когда читаем весь остальной так называемый экзистенциализм от Киркегора до Камю». Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism, edited, with an introduction, prefaces, and new translations by Walter Kaufmann. Meridian Books, Cleveland and New York. P. 14.

употреблено слово редкое или стилистически окрашенное – и стремился подобрать аналог по этим параметрам, чем еще дальше уходил от смыслов исходного текста.

Глядя на такой перевод, мы понимаем, что многие (в том числе – профессиональные философы и богословы), читающие текст на русском языке, точно так же не опознают этих «подключенных» автором текстов (а если опознают – то не видят смысла в этом подключении), то есть для них эти триггеры тоже не работают. Разница здесь будет лишь в том, что в тексте Достоевского на русском языке эти триггеры все равно сохраняются – и читатели в какой-то момент могут начать их воспринимать – при новом изменении общекультурного поля, при возобновлении чтения Священного писания и присутствии на литургии – то есть при возобновлении того ассоциативного поля, которое предполагалось текстом. Но, главное – при изменении представлений о том, каким образом читается художественный текст в соответствии с авторским замыслом. А вот из текста переводного они исчезали уже навсегда. И, соответственно, ни для какого читателя после работы переводчика доступа к тому, что хочет сказать Достоевский, уже не было.

Наиболее просто показать возникающую здесь проблему на примере обращения переводчика с именами.

Есть общеупотребительное, к сожалению, на данный момент правило транслитерирования имен без их адаптации в язык, на который осуществляется перевод. Поэтому для читателя Достоевского в переводе исчезают смысл и значение имени, которые легко бы опознавались, если бы имя переводилось.

В «Записках из подполья» есть очень важное имя – «Аполлон», на русском языке прямо отсылающее к древнегреческому богу. Оно было транслитерировано при переводе на европейские языки, в результате чего эта связь была утрачена. Опять-таки заметим, что эта связь не очень-то устанавливалась и для русскоязычных читателей – но для русскоязычных читателей она всегда могла быть реанимирована. Попробуем посмотреть, что дает это имя в построении философии автора, если мы актуализируем его значение. Попытаемся показать, как через анализ текста мы можем достигнуть, наконец, как философии, так и богословия писателя – и насколько они не соответствуют тому, что мы можем вычитать из прямого дискурса.

Аполлон и мышь[10]

В «Записках из подполья» есть один чрезвычайно странный герой по имени Аполлон, слуга подпольного, чье присутствие в тексте с точки зрения сюжета практически необъяснимо. Поэтому он и не учитывался никем из тех, кто так или иначе описывал философию «единственного собственно философского текста Достоевского», точно так же, как из этого описания философии традиционно исчезала почти вся вторая часть текста. Считалось даже, что это текст-гибрид, «кентавр», и почему вторая часть прилагается к первой философской – совершенно непонятно. В результате чего первую часть в качестве именно философского текста предлагали печатать отдельно.

Однако это вещь совершенно невозможная, ибо разделение частей разрушает весь тот посыл, который в «Записки из подполья» был заключен автором. Причем Достоевский связал эти две части практически неразрывно. Дело в том, что в «Записках из подполья» нет «первой» и «второй» части: там есть две «первые» и две «вторые» части. Потому что первая по расположению часть – вторая по сюжетному времени (это то, что подпольный имеет сказать через 16 лет после происшествия, описанного во второй части), а, соответственно, вторая по расположению часть – первая по сюжетному времени. И еще потому, что сказанное 16 лет спустя может быть осознано и сказано лишь потому, что было пережито определенное событие за 16 лет до того, как подпольный взялся за перо. Но рассказать об этом событии он оказывается способен и решается только в результате всех тех размышлений и формирования тех суждений, которые он прописал в первой части, 16 лет спустя.

И эта зависимость и взаимосвязь частей прописана у Достоевского вполне открыто, каждая часть обусловлена и обоснована другой многократно.

Но главное, почему это невозможно – это потому, что по отдельности не только не разрабатывается, но даже не ставится внятным для читателя образом главная философская проблема «Записок из подполья»: что такое

---

[10] Аллюзии на известную статью Максимилиана Волошина и в заголовке, и в тексте статьи не случайны – но что интересно отметить, так это то, что при написании статьи у Волошина не возникло никаких ассоциаций с единственным текстом русской литературы, который для этого сюжета мог бы быть назван его предшественником. (См.: *Волошин М.* Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества / Изд. подготов. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. С. 96–111.)

человек в состоянии «я»? (С постановки и описания этой проблемы начинаются «Записки из подполья»: «Я человек больной… Я злой человек… Непривлекательный я человек» (5, 99), – это слова – в области философских смыслов текста Достоевского – вовсе не слова героя о себе, но о том, что есть человек в состоянии «я», что есть «я» человека. Это, однако, можно понять только при возвращении к первой части по прочтении второй.)

Кроме того, в «Записках из подполья» есть слова очевидно концептуально взаимосвязанные, при том что одно слово встречается только в первой части, а другое – только во второй. И один из самых ярких примеров здесь – «Аполлон» и «мышь».

С точки зрения сюжета Аполлон непонятно что делает в тексте. Сюжет второй части посвящен встрече героя с проституткой, на этой встрече сконцентрировано и читательское внимание – а Аполлон там «только добавляет ненужного мучительства», как сказал бы в подобном случае какой-нибудь Михайловский. Меж тем с точки зрения авторской философии это важнейшая фигура из присутствующих вообще в этом тексте.

Само *имя* «Аполлон» чрезвычайно значимо для той главной проблемы, которую Достоевский полагает в основание своего произведения.

Вот что пишет Достоевский в одном из очень важных своих материалов в «Дневнике писателя»: «Кстати, вспомните: что такое и чем таким стремилась быть древняя Христианская Церковь? Началась она сейчас же после Христа, всего с нескольких человек, и тотчас, чуть не в первые дни после Христа, устремилась отыскивать свою “гражданскую формулу”, всю основанную на нравственной надежде утоления духа по началам личного самосовершенствования. Начались Христианские общины – Церкви, затем быстро начала созидаться новая, неслыханная дотоле национальность – всебратская, всечеловеческая, в форме общей вселенской Церкви. Но она была гонима, идеал созидался под землею, а над ним, поверх земли тоже созидалось огромное здание, громадный *муравейник*[11] – древняя Римская Империя, тоже являвшаяся как бы идеалом и исходом нравственных стремлений всего древнего мира: являлся человекобог, Империя сама воплощалась как религиозная идея, дающая в себе и собою исход всем нравственным стремлениям древнего мира. Но муравейник не заключился, он был подкопан Церковью. *Произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать*

[11] Муравейник – чрезвычайно значимый для «Записок из подполья» авторский концепт. Как видим, он прямо связан в сознании Достоевского с Аполлоном.

на земле: человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа…» (26, 169)[12].

Эта цитата с очевидностью показывает, что имя «Аполлон» у Достоевского мы ни в коем случае не можем счесть случайностью.

Для Достоевского это имя – символ столкновения Государства и Церкви, которые он понимает как два идеала устроения человечества на разных основаниях. Государство – устроение человечества на началах разделения, «капитальный дом с квартирами по контракту на тысячу лет» (5, 120). Достоевский удивительно точно определяет принцип существования Государства в «Сне смешного человека»: «как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе» (25, 117). Государство – это акцентирование «я»[13], перегородок между людьми, – и одновременно муравейник, уничтожение личностей, сведение человека к функции в общем существовании. Церковь – это восстановленное единство человечества, торжество личности, а не «я», это осуществленный уже здесь, на земле, принцип по которому, согласно Достоевскому, организуется наше бытие будущего века: «мы будем лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174), это «хрустальное здание» (город-кристалл Новый Иерусалим) сложенное из досоздавших себя по образу Христову «живых камней» (1 Пет. 2, 5).

---

[12] Высказанные здесь смыслы вполне извлекаются из имманентного анализа «Записок из подполья». Но мы до того привыкли не доверять анализу и доверять лишь прямому авторскому высказыванию, что приведенная цитата почти необходима для того, чтобы некоторые читатели не сказали, что имя «Аполлон» Достоевским взято случайно и просто так, и ничего похожего на изложенное автором статьи Достоевский в виду не имел.

[13] «Я» – личный концепт Достоевского, очень значимый для всех его текстов, начиная с «Записок из подполья» (а вернее сказать – начиная со знаменитой черновой записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей…», сделанной над телом умершей жены в первую ночь после ее смерти). Собственно, главная философская проблема «Записок из подполья» – это человек в состоянии «я» и возможность для него выхода из этого состояния. «Я» – это та граница, что отделяет человека от внешнего мира – но, на самом деле, она же отделяет его и от мира внутреннего. То есть, у человека в состоянии «я» в доступе оказывается только эта окружность – линия разделения внешнего и внутреннего, актуализирующихся только в присутствии друг друга. Человек в состоянии «я» – своя собственная «каменная стена» (еще один важнейший авторский концепт «Записок из подполья») – и больше ничего.

И это величайшее столкновение базовых принципов человеческого бытия Достоевский определяет так: Аполлон встретил Христа. Аполлон для Достоевского, таким образом, полюс самого дальнего отстояния от идеала Христа.

Заметим теперь, что лишний с точки зрения сюжета Аполлон присутствует, тем не менее, в «Записках…» навязчиво и настойчиво, и подпольный говорит о нем едва ли не больше, чем о Лизе, и каким-то очень странным образом связывает его со своей жизнью. Ну, например, он говорит: «Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была *мой особняк*, *моя скорлупа*, *мой футляр*, в который я прятался от всего человечества, а Аполлон, черт знает почему, казался мне *принадлежащим* к этой квартире, и я целых *семь* лет не мог согнать его» (5, 168). Аполлон оказывается неразрывно связанным с *местом уединения*.

Теперь посмотрим, кто же такой Аполлон. Во-первых, подпольный сообщает, что Аполлон его грубостями своими из терпения последнего выводил. «Это была язва моя, бич, посланный на меня провиденьем» (5, 167). Имя Аполлона производилось от глагола «язвить, убивать» – вот что стоит за словами подпольного, называющего своего слугу своей «язвой». Но дальше – «бич, посланный на меня провидением». Слово «бич» имело значение не только «кнут», но и включало в себя идею уничтожения, гибели, повального бедствия. Бич – это некая сила, уничтожающая все подчистую. Аполлон в такой роли часто выступал, но особенно интересен нам в этом контексте Аполлон Сминфейский. Тот, с которого начинается «Илиада». Сминфейский значит «мышиный». Этот Аполлон изображался (в частности, древнегреческим скульптором Скопасом) как стоящий на мыши и попирающий ее. Этот Аполлон призывался против мышей, при нашествии мышей. Аполлон, впрочем, был парадоксально связан с мышами, потому что он сам же мог их и призывать. Но все же главная его функция, особенно в классическую эпоху – это защита от мышей.

Теперь посмотрим, что нам говорят об Аполлоне в тексте.

Мы помним, что Аполлон традиционно отождествляется с солнцем[14]. Так вот, подпольный нам сообщает, что его Аполлон «был педант в высочайшей степени и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле» (5, 167). Обратим внимание на в высшей степени

---

[14] Как солнцем именуется и Христос, «Солнце правды». То есть, при встрече Христа и Аполлона сталкиваются не просто два фундаментальных первообраза человеческого бытия – здесь сталкиваются два солнца мира – и они радикально разные.

странное описание: самый *огромный* педант из всех, каких я только встречал на земле. Что такое *педант*? Это некто скрупулезно за чем-то следящий. Кто может быть назван на земле самым огромным педантом, если не солнце?! То есть – это тот, кто появляется ровно в определенном месте ровно в определенное время. Солнце – основа всех часов земли. Поэтому Аполлон в «Записках…» будет тесно связан с часами. Он даже пришепетывает так же, как шипят все часы в «Записках…»: «Но особенно гадко мне было его пришепетывание. У него был язык несколько длиннее, чем следует [здесь, кстати, еще одна отсылка к Аполлону, который змееборец – а в архаических представлениях сам – змей, дракон. – *Т.К.*], или что-то вроде этого, оттого он постоянно шепелявил и сюсюкал, и, кажется, этим ужасно гордился, воображая, что это придает ему чрезвычайно много достоинства» (5, 168). А теперь вспомним, как работают часы у подпольного: они у него, прежде чем начать бить, непременно шипят.

Итак: солнце, часы, дракон. И при этом «с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому» (5, 167). Это тоже прямая отсылка читателя к античности, но главное, что Александр Македонский – это действительно образ, с которым ни один человек – в смысле, ни один герой человечества – так и не смог сравниться. Подпольный будет смотреть на Аполлона à la Napoléon (5, 171). А Наполеон для себя образцом видел Александра Македонского[15]. Таким образом, здесь подобие смотрит на оригинал.

И дальше: «Он влюблен был в каждую пуговицу свою, в каждый свой ноготь – непременно влюблен, он тем смотрел! Относился он ко мне вполне деспотически, чрезвычайно мало говорил со мной, а если случалось ему на меня взглядывать, то смотрел твердым, величаво самоуверенным и постоянно насмешливым взглядом, приводившим меня иногда в бешенство. Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость» (5, 167–168).

Кстати, если мы вспомним о тех богах, о которых в «Илиаде» упоминается, что они были в рабстве/в услужении у человека, то одним из двоих был Аполлон (вторым Посейдон). Они строили стены Трои. То есть – уже есть прецедент Аполлона как слуги. Стены Трои потому и были почти неприступны, что их строили боги. Они взяли себе в помощники одно-

---

[15] См. об этом также: *Подосокорский Н.Н.* Ещё раз о Наполеоне из подполья // Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года / Новгородский музей-заповедник. Великий Новгород, 2012. С. 305–309.

го смертного (Эака) *для того, чтобы стены не были совершенно неприступны*, и человек не смог бы не подчиниться богам. Тут есть интересное соответствие тому, что мы уже говорили о структуре «я». «Я» – это оболочка (каменная стена, крепостная стена), и, оказывается, человек отличается от «земных богов» тем, что эта оболочка *не неприступна*, что она уязвима. Но именно и только эта уязвимость и есть залог встречи человека с человеком и человека с истинным Богом.

Однако тут есть еще одно очень важное значение. Когда приходит Христос, Он восстанавливает настоящее положение человека по отношению к богам, которые есть стихии мира. Человек опять приобретает власть над ними и перестает им поклоняться. Но – в процессе исторического движения от пришествия Христа до сего дня мы постоянно опять теряем это возвращенное нам царственное достоинство – и попадаем в рабство к своим слугам, начинаем поклоняться и служить своему телу, своему «я», идолам и стихиям мира. Поэтому в тексте присутствует постоянное перевертывание иерархии: Аполлон – слуга подпольного, но одновременно он все время берет над ним верх.

«Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость. Впрочем, он почти ровно ничего для меня не делал и даже вовсе не считал себя обязанным что-нибудь делать. Сомнения быть не могло, что он считал меня за самого последнего дурака на всем свете, и если “держал меня при себе”, то единственно потому только, что от меня можно было получать каждый месяц жалование. Он соглашался “ничего не делать” у меня за семь рублей в месяц» (5, 167–168). Оказывается, не подпольный держит слугу – а слуга держит его при себе, слуга, по сути, паразитирует на нем. Можно сказать, что это образ нашего «я», паразитирующего на нашей личности, единственной имеющей доступ к бесконечному источнику *все* (у Достоевского в этом авторском философском концепте объединяется значение «все» и «всё»; *все* – это то исходное (и потенциально ожидаемое) состояние Бога, мира и человечества, из которого изначально выпадают мир и человечество, и затем начинают отщепляться «лучиночки» отдельных «я» («Маша лежит на столе…», «Социализм и христианство»)).

Может возникнуть вопрос, не есть ли это карнавальное перевертывание (вопрос, возникающий из нашей привычки накладывать на текст готовое объяснение и удовлетворяться им)? Я думаю, это совсем не карнавальное перевертывание – и вообще, отсылка к «карнавальному» в данной ситуации – это псевдообъяснение, которое, ладно бы, просто ниче-

го не объясняло – но оно как бы создает видимость понятности, включенности в какую-то теорию – и тем самым, объясненности – и мы в результате перестаем искать объяснение, потому что нам кажется, что мы его получили[16].

Существо образа слуги-Аполлона у Достоевского – это описание нашего положения господина, которое нам, посредством жертвы Христовой, вернули без всякой заслуги с нашей стороны, но которое мы постоянно теряем и утрачиваем, превращаясь опять в слуг того, над кем нас поставили господами. Стихии – родственники страстей, Христос дал нам власть и над страстями – но мы все время оказываемся у них в подчинении – карнавал нам здесь ничего не даст для понимания происходящего, поскольку ситуация эта не исключительная – а наша повседневная. Мы ДОЛЖНЫ быть господами того, у чего мы в результате оказываемся в рабстве.

Дальше подпольный скажет: «…тогда я не мог его прогнать, точно он был слит с существованием моим *химически*» (5, 168) – таким образом, оказывается, что Аполлон – это не что-то внешнее самому подпольному, это что-то в нем самом, какой-то противоположный принцип, ко-

---

[16] Здесь нужно бы сделать отступление от конкретного анализа и вернуться к проблеме доступа к философии писателя. Почему так проблематичен наш подход к текстам, когда мы пытаемся прямо провести аналогию между каким-либо философом и писателем? Потому что философ все-таки изъяснялся дискурсивно. И мы некоторые концепты, некоторые установки, некоторые правила работы мироздания извлекаем из его текста без дополнительной работы. И когда мы начинаем на этом фоне видеть нечто похожее у писателя – это очень часто проекция нашего уже имеющегося знания на текст. Писатель говорит нечто совершенно другое – но мы, уже заряженные предшествующей теорией, опознаем в сказанном похожее и знакомое – просто потому, что мы гораздо более склонны узнавать (известное), чем познавать (новое) – совершенно не пытаясь выяснить, что эти места значат в целом текста писателя. И получается, что пред-шествующая, пред-взятая теория не проясняет нам, а *заслоняет* от нас текст писателя. И здесь должен быть зафиксирован важный методологический принцип: мы начинаем анализ текста – и в том случае, если хотим найти авторскую позицию, и в том случае, если хотим обнаружить авторскую философию – не с того места, которое нам кажется знакомым, понятным – и *сопоставимым* с известными нам философиями, а с того места, которое для нас незнакомо, непонятно, или даже видится как «ошибочное». Потому что эта точка незнания гарантирует нам свободу от наших собственных установок (или установок философа, с которым мы решили сопоставить писателя) и от их проекции на текст. От нашего уже имеющегося знания, от системы, которая закроет от нас все то новое, что хочет донести до нас автор.

торый не может быть от него отторгнут – как минимум, до какого-то момента («слит химически») – и дальше поясняется, почему, ибо ровно после этого «слит химически» сказано: «К тому же он бы и сам не согласился от меня уйти ни за что. Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества», – подпольный, как мы видим, описывает состояние предельной изолированности «я», которое может обеспечить, согласно Достоевскому, лишь аполлинический принцип, принцип государства: «а Аполлон, черт знает почему, казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых *семь* лет не мог согнать его» (5, 168).

Заметим эту цифру семь, постоянно связанную с Аполлоном: он служит у подпольного 7 лет, подпольный платит ему 7 рублей – и т.д. 7 – это число Аполлона – и с началом поклонения Аполлону греки начали праздновать каждый седьмой день месяца, в то время как раньше они отмечали конец месяца. Но и цифра 9 появляется в связи с Аполлоном в тексте Достоевского – а это вторая цифра, связанная с Аполлоном в Греции.

Далее – с одной стороны: «Аполлон слит с моим существованием химически», с другой стороны – он «принадлежит» к квартире подпольного, а эта квартира – «мой особняк, моя скорлупа и мой футляр» – то есть моя внешняя жесткая оболочка. Если мы вспомним постоянное противопоставление Аполлона и Диониса, наиболее нам ныне памятное по Ницше (но существовавшее, конечно, и задолго до него), то мы вспомним, что Аполлон – господин жестких, твердых форм, мастер цельности – в отличие от Диониса – бога разорванности (кстати, наш Аполлон занимается портняжеством – то есть сшивает куски в целое). Таким образом, Аполлон – тот, кто оформляет мир жесткими, устойчивыми формами – и одновременно сливает его в целое, он огонь, уничтожающий все отдельное мира. Это, кажущееся на первый взгляд противоречивым, действие бога на мир, не более противоречиво, чем стремление государства одновременно разделить всех на отдельные индивидуальности и соединить в безличности. Дионис – это процесс, неуловимость, постоянный переход одного в другое. А Аполлон закрепляет, фиксирует мир, придает ему стабильность. Дионис смотрит из глубины всех глаз мира, Аполлон делает всех отдельных своими органами, своими «насадками» – созидает муравейник.

Интересно, что подпольный постоянно пытается бороться со своим Аполлоном. И очень интересны отдельные этапы этой борьбы. Он пытается с ним бороться, отказываясь выдавать ему жалование. Он мечта-

ет: «… я выну семь рублей из ящика, покажу ему, что они у меня есть и нарочно отложены, но что я "не хочу, не хочу, просто не хочу выдать ему жалование, не хочу, потому что **так хочу**", потому что на это "моя воля господская"» (5, 168) – и читатель вспоминает сразу первую часть «Записок…» – где о *своей воле* сказано, что это – главная ценность, высшая ценность человека. И он повторяет «моя воля господская» – потому что он утверждает, пытается утверждать свое первенство и господство по отношению к поработившему его Аполлону. Кстати, ритмически эта фраза отчетливо рифмуется с фразой с первой страницы «Записок…» о противоположных злу элементах в подпольном, которые он в то время «не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу» (5, 100)[17]. Очевидно, что не пускает он наружу эти элементы потому, что Аполлон внутри него, «слитый с ним химически» активно созидает жесткую оболочку «я».

Подпольный о себе говорит в первой части как о *сознающей мыши*. Аполлон же, мы помним, изображен у Скопаса стоящим на мыши, попирая ее; Аполлон истребляет мышей. Почему, откуда идет такой напор борьбы Аполлона с мышами? Потому что мыши делают то, что противно самой природе Аполлона, созидающего твердые, законченные, завершенные в себе формы мира. Мышь прогрызает в них дыры. Вот суть постоянной борьбы Аполлона и мыши. Именно в мифах, связанных с Аполлоном, о мышах говорится как о «детях неба и земли». Теперь мы понимаем еще и смысл противопоставления в первой части «Записок…» мыши, которая есть одновременно человек, «рожденный из реторты», – и естественного человека, «прущего как бык», вышедшего из лона природы. Мышь не может, не хочет и умеет не умещаться в отведенных для нее Аполлоном

---

[17] «Я просто баловством занимался и с просителями и с офицером, а в сущности никогда не мог сделаться злым. Я поминутно сознавал в себе много самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я знал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. Они мучили меня до стыда; до конвульсий меня доводили – и надоели мне наконец, как надоели!» (5, 100). Это в «Записках из подполья» одно из самых ярких описаний того, что есть «я», и что есть человек в состоянии «я». Снаружи злобный чужой мир. А внутри – тоже элементы, противоположные «моему *я*», которые герой «не пускает наружу». Таким образом *я* оказывается всего-навсего *границей* – не сферой, а только ее поверхностью. Вот все, что нам доступно в качестве «нас самих». Все, что снаружи, и все, что внутри, для нас в этом состоянии чужое и недоступное.

границах, будь они хоть каменными стенами, в то время как быка удержит загородка из двух перекладин.

Кстати, давайте вспомним, что делает Аполлон из «Записок…» после того, как подпольный его все же прогнал, наконец. Он читает Псалтирь по покойникам, а вместе с тем *истребляет крыс* (и делает ваксу – вакса – то, что подчеркивает блеском границы и формы) (5, 168).

Чтение Псалтири здесь тоже важно, тем более что Псалтирь Аполлон читает, и еще находясь у подпольного на службе: «Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой Псалтирь. *Много битв* вынес я из-за этого чтения. Но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным голосом, нараспев, *точно как по мертвом*» (5, 168). Псалтирь – исходно – музыкальный инструмент – и это примерно еврейский аналог греческой лиры – инструмента Аполлона. Позже подпольный будет себя характеризовать как человека, с которого содрали кожу, и ему уж от одного воздуха больно (5, 174), в связи с чем мы сразу вспоминаем состязание Аполлона с Марсием, осмелившимся бороться против лиры Аполлона, с которого за это кожу и содрали. Почему Аполлон *сдирает* с Марсия *кожу*? Потому что таким образом он просто-напросто лишает его того, что принадлежит собственно Аполлону – строгой и статичной формы. Той формы, которую нагнетает на мир Аполлон, читающий Псалтирь *точно как по мертвом*. Ибо статична только неживая форма, лишенная внутренней созидающей души. Герой с содранной кожей, с одной стороны, еще больше сторонится *всех*, потому что всякое движение другого его болезненно задевает, но, с другой стороны – содранная кожа – это начало трансформации. Уродливое и отвратительное начало – но любое *начало* трансформации, уничтожение прежней формы, всегда таково. Достоевский нагнетает и нагнетает детали, чтобы мы уж никак этого всего не пропустили. Текст просто кипит смысловыми рифмами… и тем не менее никто даже и близко не подходил к тому, чтобы разглядеть и понять роль слуги подпольного в тексте – и в философии и антропологии Достоевского.

Вот суть и смысл противостояния Аполлона и подпольного. Заметим: во второй части подпольный ни разу не назовет себя мышью. Он говорит о мыши только в первой части. Потому что во второй части Аполлон с ним «слит химически» – и подпольный еще не умеет грызть дыры в затвердевших границах посюстороннего мира. Он, наоборот, живет в своей скорлупе, в своем футляре.

Но – зато он называет себя *мухой*: «Это была мука-мученская, беспрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в беспрерыв-

ное и непосредственное ощущение того, что я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, – это уж само собою, – но беспрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная» (5, 130).

А вот с мухами у Аполлона были совершенно особые отношения.

На празднике Аполлона мухам скармливали быка. Бык, при этом, был одним из животных воплощений Аполлона. Таким образом, получается, что естественный человек (тот, что в первой части «Записок…» «прет прямо к цели, как взбесившийся бык» (5, 103)) – это человек-Аполлон. Именно поэтому он красивый. Но его завершенная форма уничтожается мухой.

Тут актуализируется противоречие между прекрасным и высоким, которых подпольный насмешливо объединяет в своей речи в начале второй части. Прекрасной может быть только завершенная форма. А возвышенной – наоборот только открытая форма. Реторта (из которой, согласно подпольному, рождается современный сознающий человек, что в дискурсивно воспринимаемом тексте «Записок…» кажется читателю унизительно неестественным) в первоначальном смысле, в древнем мире (как погребальный сосуд) – это *открытая* трубка, тянущаяся из матки/яйца, трубка, призванная возводить («возгонять») возрожденного к новой жизни.

Высокое – это то, что принципиально не может быть заключено в завершенную форму, потому что оно призвано восходить и восходить – не покоиться. (Кстати – читать Псалтирь по покойникам – это тоже, так сказать, приветствовать тот единственный миг, когда форма находится в своем абсолютно завершенном состоянии (до этого она созидалась, после этого начнет разрушаться – хотя, впрочем, ее можно зафиксировать, как делалось, например, в искусстве мумификации)[18]).

Интересно отметить, что в какой-то момент подпольный осознает себя буквально *спасителем*. То есть – вернее, он отказывается себя таковым осознавать. Когда подпольный объясняет Лизе, почему он ее так ненавидит, он, в числе прочего, говорит: «…я тебе никогда не прощу того, что ты застала меня в этом халатишке, когда я бросался, как злая собачонка, на Аполлона. *Воскреситель*-то, бывший-то герой, бросается, как паршивая, лохматая шавка, на своего лакея, а тот смеется над ним!» (5,

---

[18] Хотя одновременно нельзя упустить из виду, что чтение Псалтири буквально – есть именно возгонка души, помощь ей в восхождении, в переходе на другой план бытия.

174). Воскреситель – это слово, которое в буквальном смысле может быть отнесено только к Христу.

Таким образом, перед нами встреча Христа и Аполлона, которая происходит в каждом человеке, в каждой душе. И в этот момент в этой душе Христос проигрывает. Мы помним, что подпольный, когда начинает разговор с Лизой, пишет, что у него появилось ощущение, будто *дохнуло из подполья*: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когда входишь в подполье, сырое и затхлое» (5, 152). Здесь нам, видимо, описывают именно тот момент, когда подпольный входит в *свое* подполье. То есть – он входит в подполье, как Орфей, изначально с возможностью вывести оттуда Лизу, с возможностью выполнить роль воскресителя по отношению к этой погибающей душе. Но он решительно от этой роли отказывается, проигрывая Аполлону в себе же самом, он остается в подполье, из которого Лиза как раз выходит, «возносится» (ибо на свежевыпавшем снегу нигде не видно следов) в конце второй части «Записок…».

Собственно, именно об этом знаменитое «миру ли провалиться или мне чаю не пить». «Я более всего ценю мой покой». «Мне нужна моя скорлупа, мой футляр». «Моя скорлупа» значит «я хочу остаться внутри моего яйца», а всем нам памятна сказка, где мышь разбивает яйцо, махнув хвостом – причем, золотое – аполлиническое – яйцо, которое никто не мог расколоть.

Литература

1. *Волошин М.* Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества / изд. подготов. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. – Л.: Наука, 1988. С. 96–111.
2. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., Наука, 1972–1990.
3. *Касаткина Т.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015.
4. *Новикова Е.Г.* Софийность русской прозы второй половины XIX века. Томск, 1999.
5. *Новиченков А.* Сексизм, лицемерие, нелюбовь: что не так с преподаванием литературы в школе // Афиша Daily https://daily.afisha.ru/relationship/4797-seksizm-licemerie-nelyubov-chto-ne-tak-s-prepodavaniem-literatury-v-shkole/
6. *Подосокорский Н.Н.* Ещё раз о Наполеоне из подполья // Достоевский и современность. Материалы XXVI Международных Старорусских чтений 2011 года / Новгородский музей-заповедник. Великий Новгород, 2012. С. 305–309.

7. *Ходзинский П.* Достоевский как «учитель Церкви» // Руниверс логосфера http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/450438/
8. *Ходзинский П.* «Чистая любовь» в поучениях старца Зосимы // Достоевский и мировая культура, альманах № 30, часть I. М., 2013. С. 423–440.
9. Existentialism from Dostoevsky to Sartre. The basic writings of Existentialism, edited, with an introduction, prefaces, and new translations by Walter Kaufmann. Meridian Books, Cleveland and New York.
10. *Scanlan James P.* Dostoevsky the Thinker. Cornell University Press, 2002.

К ВОПРОСУ ВЫРАБОТКИ ПОДХОДОВ К ИЗУЧЕНИЮ ФИЛОСОФИИ ПИСАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЧЕХОВЕДЕНИЯ)[1]

О.В. Шалыгина

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: Творчество А.П. Чехова представляет собой наиболее сложный объект для описания связей и путей взаимодействия литературы и философии. Цель настоящей статьи – на материале чеховедения дать обзор основных проблем, общих для изучения философии того или иного писателя. Проблема изучения философии писателя связана, прежде всего, с выбором исследовательской стратегии и четким пониманием, с точки зрения каких философских предпосылок проводится исследование, совпадают ли эти основания анализа с основаниями картины мира художника, есть ли между ними «зазор», или мы интуитивно экстраполируем свои неосознаваемые представления о мире на мировоззрение писателя и художественные миры. Прежде всего, исследователем должен быть осознан выбор стратегии изучения философии писателя. В статье представлен ряд возможных вариантов таких стратегий. Наиболее распространенная стратегия – это поиск аксиоматики «извне», с опорой на другие философские системы. Рассматриваются примеры как синхронного, так и асинхронного описания в рамках данной стратегии. Второй способ описания художественной философии (предположительно должный обозначаться как «изнутри») лучше всего выражен формулой «автор устами своего героя», и в качестве инструмента анализа философского содержания произведения и философии писателя пользуется широким распространением.

---

[1] Статья написана в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432). В основу работы положен доклад, прочитанный на научном семинаре в рамках проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». См.: *Шалыгина О.В.* Опыт описания философии писателя в чеховедении: итоги и перспективы», URL: http://www.lit-phil.ru/videos/3.

This scientific research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432). The article is based on a talk the author gave at an academic seminar that was part of the project «Russian literature and philosophy: ways of interaction». See: *Shalygina O.V.* The attempt of a description of writer's philosophy in Tchekhov's studies, URL: http://www.lit-phil.ru/videos/3.

Методологически обоснованно проблема описания философии писателя начинает решаться в случае осознания «столкновения» оснований картины мира исследователя и картины мира писателя, а также в данной стратегии возможно описание динамики становления тех или иных оснований художественной картины мира писателя. Это варианты осознанного моделирования картины мира писателя, учитывающие принцип нераспространения своих философских взглядов на объект исследования.

Примечателен и мало изучен другой вариант описания художественной системы посредством создания другого художественного мира в медиа проекции, входящего в соприкосновение с первым и проявляющим его основания, в этом случае можно говорить о своеобразной конкуренции художественного и научного способов познания и адекватного описания ими философии писателя.

В заключение представлен опыт исследования философии писателя на основе методологии Поля Рикера, где схематизм нарративной функции уравнивается в правах с кантовским суждением и позволяет рассматривать литературу и философию как равноправные способы постижения мира.

***Ключевые слова**:* философия писателя, способы описания художественной системы, философские основания художественного творчества, моделирование художественной системы, чеховедение, русская литература, А.П. Чехов, П.А. Флоренский, Поль Рикер.

TO THE PROBLEM OF ELABORATING NEW APPROACHES TO THE STUDY OF A PHILOSOPHY OF A WRITER (ON THE MATERIAL OF TCHEKHOV STUDIES)

O.V. Shalygina
A.M. Gorky Institute of World literature of the RAS

Summary: The works of Tchekhov are one of the most complex objects if one aims to describe the links and ways of interaction between literature and philosophy. The present article is devoted to the outline of the general problems common for research of any writer's philosophy, based on the Tchekhov literary heritage. The problem of researching a writer's philosophy first arises when one has to choose his research strategy and clearly understand what are the philosophical presuppositions one aims to approach the writer with, whether such analytical base concurs with the basic worldviews of the artist, whether there is any gap between those two or we just instinctively extrapolate our own unconscious worldviews on the writer's worldview and his artistic world. First of all, the writer has to evaluate his choice of research strategy of a writer's philosophy. The article proposes a range of possible variations of such strategies, where the most popular would be an «outer» search for axioms, with support of other philosophical systems. Various examples of synchronous and asynchronous descriptions in the frame of the said strategy are being considered. Another method of describing a literary philosophy (that should be probably named an «internal» method) is best expressed in the formule «author through his hero's words» and is widely popular as an instrument of analysis of philosophical content of the texts and philosophy of the author.

The problem of description of the writer's philosophy begins to be methodologically grounded when the «conflict» between the basic worldview of the researcher and of the writer is realized by the researcher. This strategy can also include the description of the dynamic evolution of various basic artistic worldviews of the writer. Those are the variants of conscious modelling or the writer's worldview that take into account the principle of refraining from extending the own philosophical views of the researcher on the writer.

Yet another variant is quite important and at the same time remains almost unknown: the description of one artistic system by creation of another artistic world in media projection, that would become connected with the first one and would reveal its basics. Then one can speak about a special competition between the artistic and scholarly way of perception and of an adequate description of the writer's philosophy they both can create.

The article concludes with an example of such a research of a writer's philosophy based of Paul Ricoeur's methodology where the scheme of the narrative function is put on par with the Kantian judgement and allows one to regard the literature and the philosophy as equal ways of perception of the world.

***Key words**:* writer's philosophy, ways of description of an artistic system, philosophical grounds of an artistic creation, modelling of the artistic system, Tchekhov studies, Russian literature, Tchekhov, Pavel Florensky, Paul Ricoeur.

В чеховедении постановка проблемы изучения философии писателя является уникальной, так как А.П. Чехов слишком часто насмехался над попытками современников приклеить ему «философский ярлык». С принципиальной невыраженностью «прочной» идеи у Чехова была связана обширная полемика по поводу его пессимизма и оптимизма. А.С. Глинка-Волжский в «Очерках о Чехове» (1903) писал: «На всем протяжении созревания и развития своего таланта Чехов борется за оба прямо противоположные знамена своего двойственного миросозерцания; он то объявляет войну действительности, не соглашается принять мир, то утомленный, ослабленный, ищущий успокоительного примирения с данным миром, спускается с горних высот неприступного идеала к угомонившимся, оравнодушившимся людям и примиряется с ними, даже идеализирует их при помощи всеохватывающего пантеизма <...>»[2]. Критик, указывая на основной эстетический эффект художественной системы Чехова – перенесение конфликта идеала с действительностью в активную читательскую зону, – не предполагает возможности сознательного формирования его автором. С обратным предположением, четко отграничивающим авторское миросозерцание от сферы изображаемого, выступил

[2] *Волжский*. Очерки о Чехове. СПб., 1903. С. 39.

А. Белый: «Точно чародей, ужаснувший нас безобразием жизни, мягким взором своим глядит из-за жизни, да, конечно, он знает *еще что-то*, чего мы не знаем, – знает тайну, символ, перед дыханием которого развеется Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои – мягкую грусть и легкость, – то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности – *вечным покоем* непроизвольно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта непроизвольность!»[3].

Через осмысление этого зазора между «выраженным» и «невыраженным» в чеховедении и вырабатывались различные стратегии исследования философии писателя.

А.П. Чудаков отмечал: «В жизни и искусстве Чехов искал закономерностей развития и эволюции, подобных тем, которые существуют в естественных науках – и изображал броуновское движение жизни, наполненной непредсказуемыми и разнонаправленными случайностями; ища гармонию – изображал аморфный поток бытия; считая, что создал реалистический театр, где “все так просто, как в жизни”, – стал родоначальником сначала модернистского символического, а затем и театра абсурда; приветствовал антропогенную структурирующую деятельность в природе и сам ее осуществлял, разбив культурный сад, где было дикое пыльное место – и скорбел, что человек губит дикую природу (“Свирель”), что “русские леса трещат под топором”; был адептом европейской культуры – и писал в последних письмах из Баденвайлера, что русская жизнь гораздо талантливее»[4].

С позицией А.П. Чудакова на протяжении многих лет полемизировал В.Б. Катаев, что создавало плодотворную среду для развития чеховедения: «Но можно ли “ситуацию человека поля”, – писал он, – применительно к Чехову понимать в том смысле, который заключен в пушкинских строчках:

“В поле бес нас водит, видно,
И кружит по сторонам”?

---

[3] *Белый А.* Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М., 1994. С. 323.

[4] *Чудаков А.П.* Рецензия. Парамонов «Конец стиля» // Чеховский вестник. 2000. № 6. С. 13.

Нет, движение истинного мудреца между двумя известными полюсами не было “броуновским движением”, хаотичным и неуправляемым. У человека поля в чеховском смысле был внутренний компас – не указывающий на единственный ориентир, но настроенный на чуткое различение правильного и ложного направления движения и поисков»[5].

Осмысляя уход великого писателя в 1904 году, известный педагог, знакомый А.П.Чехова и семьи Суворины с 1890-х годов, Иван Павлович Казанский в лекции «Человек и жизнь по произведениям А.П. Чехова» обратил внимание на принципиальное отличие мировоззрения Чехова от его современников: «Писатели до Чехова старались всячески найти логическую связь и последовательность между жизнью и поведением того или другого лица и его наследственными данными, его воспитанием, средой и обстановкой, т. е. верили, что личностью и антуражем в значительной степени обусловливается вся её судьба: Чехов стоит совсем на другой точке зрения»[6]. Примечательно, что И.П. Казанский сомневался в определении стихийных сил, действующих на судьбу человека: «Конечно, совсем отрицать, – пишет он, – и характер человека, и его склонности, его способности и всю окружающую его атмосферу он никогда не станет, так как прекрасно знает, что кое-что все эти данные значат для человека, но ими не определяется всё в участи человека: есть силы чисто стихийные, т. е. случаи и случайности – иначе их мы не умеем назвать, – которые появляются откуда-то извне и которые подчиняют себе человека и заставляют его идти совсем не по той дороге, которую он себе наметил»[7].

Исследование Н.О. Лосского «Обоснование интуитивизма», увидевшее свет в год смерти Чехова, по мнению С.Л. Франка, положило начало «специфически русской научно-систематической философской школе»[8]. Исходным тезисом работы Лосского было осознание необходимости признания: «или наше положение при построении философского миросозер-

---

[5] *Катаев В.Б.* Истинный мудрец // Философия А.П. Чехова / Международная научная конференция (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006). Материалы. – Издательство Иркутского государственного университета Иркутск, 2008. С. 73.

[6] *Казанский Ив.* Человек и жизнь по произведениям А.П. Чехова: лекция, читанная 21 окт. 1904 г. в Историческом музее. М., 1905. С. 27.

[7] Там же. С. 27.

[8] *Франк С.Л.* Сущность и ведущие мотивы русской философии (1925 г.) // Философские науки. 1990. № 5. С. 84.

цания оказывается безвыходным, или же мы должны прибегнуть к крайне своеобразному методу, именно строить философские теории, и притом прежде всего теорию знания, не опираясь ни на какие другие теории, т. е. не пользуясь утверждениями других наук, как посылками. Говоря точнее, этот необычайно своеобразный метод состоит в следующем: теорию знания нужно начинать прямо с анализа *действительных в данный момент наблюдаемых переживаний* (курсив наш. – *О.Ш.*)»[9].

Как мы указывали в своих ранних работах, «вероятно, что к этому "крайне своеобразному методу" в построении теории знания Чехов приблизился несколько раньше. Как анализ "действительных в данный момент наблюдаемых переживаний" можно охарактеризовать его художественный метод»[10]. К подобному выводу, но не на философском уровне, а на уровне организации повествования приходил и А. Дерман, рассматривая роль фабулы в чеховской художественной системе, в частности, говоря о том, что на 1888 год, когда была написана «Степь», повесть, где нет ни фабулы, ни сюжета, ни одной внешне-эффектной черты, приходится «существенная реформа» в поэтике Чехова: «В дальнейшем – характерное "чеховское", Чеховым найденное и новаторски утвержденное в русской литературе можно выразить в следующей формуле: любой кусок любой жизни дает и тему и фабулу для художественного произведения, если внимательно и углубленно в этот кусок вглядеться»[11].

Оценивая состояние вопроса изучения философии писателя в литературоведении начала XXI века, В.Б. Катаев на первой конференции по философии писателя в Иркутске в 2006 году отмечал: «Но сейчас как будто достигнуто общее согласие, что философское начало у Чехова есть, и его следует искать не в пересказе или иллюстрации тех или иных философских тезисов (этим Чехов наделяет многих своих героев) и не в прямом авторском теоретизировании (отсутствие этого отличает его от большинства предшественников и современников в русской литературе). Философская наполненность его творчества несомненна – но она несводима к философским суждениям, логическим тезисам; речь должна идти об особой концептуальной основе его художественного мира. Не иллюстрацию философских положений при помощи картин и образов, а це-

---

[9] *Лосский Н.О.* Обоснование интуитивизма // Лосский Н.О. Избранное. М., 1991. С. 25.

[10] *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. М., 2010. С. 85.

[11] *Дерман А.* Мастерсво Чехова. М., 1959. С. 50.

лостное воплощение мира в свете своего “представления жизни” дает нам писатель»[12].

Осмысляя опыт многочисленных конференций по философии писателя и работы Чеховской комиссии РАН в последние годы, В.Б. Катаев подытожил: «Сегодня уже никто не принимает того, что было общим местом в характеристиках Чехова его современниками: “чеховский отказ от философии” (А.Л. Волынский), или “непримиримый враг всякого рода философии” (Л. Шестов), или “у Чехова никаких глубин и высот, Пелионов и Осс” (Д.В. Философов) и т.п. Но и заявленная в год смерти писателя тема “Чехов как мыслитель” (С.Н. Булгаков) получает разноречивое, далекое от единого понимания толкование.

Сейчас расширилось понимание соотношения философского и художественного видения мира, применительно к русской философии и русской литературе в особенности»[13].

Таким образом, можно говорить о том, что чеховедение прошло большой и знаменательный путь в исследовании философской основы художественного творчества, изучения путей пересечения и взаимовлияния литературы и философии, и на его примере можно рассмотреть этапы этого становления и наиболее яркие исследовательские стратегии.

Первый вариант – это *описание художественной системы или художественного мира, поэтики как бы «извне»,* которое связано с описанием, поиском аксиоматики «извне», то есть с опорой на другие философские системы, с которыми мы начинаем сравнивать, сопоставлять, каким-то образом описывать художественный мир. То есть филологи начинают с опорой на те или иные известные им философские системы (через осознанный или неосознанный выбор) обращаться к творчеству того или иного писателя.

Соответственно, это могут быть *синхронные философские системы*, распространенные в тот или иной конкретный культурно-исторический период или признаваемые в качестве доминирующих. Основные литературоведческие категории, которые используются при осуществлении данной стратегии: литературные методы, литературные направления, боль-

---

[12] *Катаев В.Б.* Истинный мудрец // Философия А.П. Чехова / Международная научная конференция (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006). Материалы. Иркутск: Изд-во Иркутского государственного университета, 2008. С. 69–70.

[13] См.: *Катаев В.Б.* Чехов в оценках русских философов // Философия Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2012. С. 71.

шие стили. Попадает или не попадает конкретный писатель или поэт в этот синхронный срез – следующий вопрос, главное, что описание базируется на вычленении общих философских оснований метода, направления, стиля, и далее рассматривается, как относится по этому основанию писатель к той или иной философской системе взглядов. Великий писатель очень редко попадает в это «прокрустово ложе»: то ли Пушкин романтик, то ли Пушкин реалист, то ли где-то еще затесался сентиментализм… И тут мы начинаем выделять периоды, периоды не сходятся... Какая философия? Не известно...

В исключительных случаях писатель берет на себя роль эстетической или философской рефлексии своего творчества, своим именем обозначая новое философско-эстетическое отношение к миру. Во всех остальных случаях мы получаем несовпадение общего и частного, выделение множества индивидуальных стилей и поиска других способов описания данного противоречия.

Проблемы с поиском философско-эстетических оснований творчества Чехова мы кратко описали выше, в целом, это выглядит довольно комично, потому как все возможные основания всех философий будущего, настоящего и прошлого у него находятся. Это будет и реализм, и символизм, экзистенциализм, позитивизм, постмодернизм и так далее, в зависимости от желания исследователя (интерпретатора).

Асинхронный подход. Осуществляется тогда, когда исследователь *произвольно* (мы заостряем этот момент), в соответствии с собственными предпочтениями, выбирает те или иные философские взгляды из прошлого других культур, народов, эпох (чего угодно) и экстраполирует на художественную систему, существовавшую в конкретно-историческом литературном и общественном окружении. Итог такого исследования бывает предсказуем: у Чехова тоже есть!

Возникает закономерный вопрос: можем ли мы адекватно совместить философские основания текстов далеко отстоящих эпох, языков, жанров, дискурсов или нет? Здесь мы начинаем играть на уровне тематических или идеологических совпадений. Понятно, что эта проблема чрезвычайно серьезная, связанная с осознанием принципов компаративистских исследований. Однако «вытягивание» из разных философских систем прошлого того, что кажется «актуальным» исследователю сегодня, ведет к многочисленным промахам в методологическом плане. Точно такая же экстраполяция актуальных для исследователя философских взглядов осуществляется и через «будущее». Например, в последние годы

появилось достаточно много работ о постмодернизме Чехова. Таким образом происходит своеобразное «перебрасывание» взглядов исследователя на художественный мир Чехова. В большинстве своем, это темы с «тенденциями», «продолжателями», и все вариации с «предтечами». Чехов – предтеча того-то, Чехов – предтеча того-то… все – предтечи чего-то. Это проблема методологического характера особенно обостряется, когда мы начинаем работать в зоне пересечения отдельных областей человеческого знания: литературы и философии.

Есть еще, конечно, способ, который формульно можно обозначить: «автор устами своего героя». Классика: выбираем героя, который нам нравится, не такого же, который нам не нравится... И говорим, что вот этот герой вот такой-то хороший, мы его любим…, и Чехов устами своего героя, вот этого, а не какого-нибудь другого, сказал то-то… А что Чехов устами какого-нибудь другого героя сказал что-нибудь другое – мы игнорируем. Таким образом идет специфический отбор «высказываний» героев, которым мы придаем статус идеологем. Заметим, что проблемы идеологизации высказывания в монологическом или даже полифоническом романе[14], других жанровых образованиях различны, но разница, тем не менее, кажущаяся, так как осуществляется одна и та же исследовательская стратегия.

Следующий вариант, который возможен: это выявление философских оснований на уровне поэтики. Здесь мы уже начинаем жить как бы внутри текста, то есть изучать художественную деталь, звук, художественное пространство, художественное время, хронотоп, и т.д. И тем не менее, анализируя пространство, время, хронотоп, деталь, снова сбрасываем весь этот материал на философские основания других известных исследователю из истории философии систем и взглядов. Как происходит этот сброс? Изучали, изучали, изучали поэтику, нужно сделать вывод, то есть перейти от филологии на уровень философии, и что мы делаем? Подыскиваем подходящую философскую систему. Вот этот сброс, который мы делаем при переходе от одного исследовательского дискурса к другому, приравнивает все наши действия к предыдущему варианту произвольного выбора оснований. Причем, так сделаны многие классические, авторитетные для нас труды, но при всем глубочайшем уважении к заслугам предшественников, необходимо осознать, что это действие «переброса оснований» все равно совершается.

---

[14] См.: *Бахтин М.М.* Проблемы Поэтики Достоевского. М., 1963.

При построении «моделей», «систем», «концепций», «художественных миров», «образов личности» художника-творца в эти «модели» и «концепции» неизбежно включаются представления о мире, субстанции, веществе, пространстве, судьбе исследователя текста. Объективную значимость результатам может дать подход к субъективному опыту, как к равноправному наряду с другими «опытами сознания», зафиксированными в философских, литературных и литературоведческих источниках.

Необходимо отметить, что работы такого типа, которые пытаются моделировать художественную систему, возникают на разных философско-эстетических и этических основаниях, в том числе возможны такие варианты, когда изучение художественной системы писателя превращается в построение собственной философской системы на материале творчества писателя. Этих работ не очень много, но они знаковые, и на какое-то время определяют собой развитие научного знания. Таковы, например, «Нарратология»[15] Вольф Шмида или «Проблемы коммуникации у Чехова»[16] А.Д. Степанова.

Так как рефлексия философских интуиций исследователя чрезвычайно редко входит в исследовательскую программу, возникает вопрос: насколько мы отдаем себе отчет в предпосылках своего мышления. Сначала мы должны понять, как мы сами мыслим, и только потом выстроить другие мыслительные модели.

Можно провести простейший эксперимент, опросить минимальную группу людей, чтобы те, не задумываясь, ответили на вопрос: «Как движется время?». Гарантированно получим разные варианты: по кругу, векторно, по спирали, и т. д.. Так как это область мало осознаваемого, то, по большей части, человек уверен в том, что все люди думают так же, как и он. Классический пример из истории русской литературы: конфликт И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского во многом был обусловлен конфликтом оснований их мировоззрения, конфликтом нововременного, динамического времени Тургенева и апокалипсичного, статического времени Достоевского.

Для изучения личностной концепции времени художника необходимо выработать параметры для ее определения, а не останавливаться на этапе классификации самого разнообразного словесного материала (это могут быть реплики персонажей, речь автора-повествователя, дневнико-

---

[15] *Шмид Вольф.* Нарратология. М., 2003.

[16] *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

вые записи автора и др.). Та область в понятии «время», которая нас интересует, принадлежит не к сфере «изображенного» (художественное время, психологическое время героя, образы-символы времени, представления героев о времени), а к сфере «выраженного» личностью художника: это «ощущение времени», представление о природе его, отрефлексированное или нет, личностно освоенная философская концепция времени в рамках определенной картины мира.

Для анализа личностных концепций времени писателей рубежа XIX – XX веков необходим: во-первых, общий взгляд на историческое развитие «идеи времени»; во-вторых, конкретный образ этого развития, спроецированный на философскую ситуацию в России конца XIX – начала XX века. При оформлении этого «общего взгляда» на развитие идеи времени необходимо осознать сложные связи, возникающие между картинами мира и сменяющими друг друга концепциями времени в философии, физике, искусстве и культуре. Опыт изучения философии времени писателей рубежа XIX – XX века на основе построения общей картины развития идеи времени был предпринят нами и описан в работах «Время у А.П. Чехова и А. Белого» (1997)[17], «Проблема композиции поэтической прозы» (2008)[18], «Поэтика. Композиция. Время» (2010)[19]. Такими параметрами были выбраны различные варианты осознанной или бессознательной ориентации художника по отношению к определенным культурно-историческим этапам развития философских идей «конечного» / «бесконечного», «проницаемости» / «непроницаемости» материи, идей «прерывности» / «непрерывности» движения.

Сама возможность построения подобных образов-схем развития идеи времени как мыслительного пространства была обоснована П.А. Флоренским в работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»[20]. Выдвигая требование «верности дей-

---

[17] *Шалыгина О.В.* Время в художественных системах А.П. Чехова и А. Белого. Дисс. на соиск. ст. канд. филолог. наук. М., 1998.

[18] *Шалыгина О.В.* Проблема композиции поэтической прозы (А.П. Чехов – А. Белый – Б.Л. Пастернак). М., 2008. С. 70–71.

[19] *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. М., 2010. С. 78.

[20] См: «А поскольку образ мы сознаем объективным содержанием мысли и пространства, постольку же сознается таковым, т. е. объективно предстоящим мысли, и условие возможности многообразия. Это условие есть пространство. Мы не смешиваем его с самими образами <…> наличие соответственных образов обособления предполагает условие возможности соотношения, и это есть имен-

ствительному опыту», он ввел в гуманитарную науку способы описания мыслительных пространств по аналогии с математическим описанием различных пространств. При анализе художественного творчества П.А. Флоренский использовал понятия «строения пространства», «силового поля и силового центра», «дискретного (прерывного) и непрерывного многообразия», «четырехмерного времени-пространства», «аналитического продолжения тех умственных рядов, с помощью которых мы изображаем действительность, в пределах того или иного круга сходимости». Художественный мир в описании через эти категории предстает организованным пространством, и задача исследователя – описать его строение. П.А. Флоренский формулирует эти способы так: «С одинаковым правом можно прибегнуть к одному из двух способов описания и говорить либо: “силовое поле искривляет и тем организует пространство”, либо: “пространство своею организацией, т. е. искривленностью, определяет некоторую совокупность силовых центров.” <…> От нас зависит выбор того или другого способа описания, но какой-то из двух должен быть избран, чтобы не была искажена сама действительность»[21].

На основании использования методологии Флоренского для описания оснований художественных миров А.П. Чехова и А. Белого, мы пришли к следующим выводам: «Зрелая художественная система приобретает признаки относительной замкнутости, так как преображает мир и читателя в соответствии с задаваемой ей структурой художественного мира. В некоторой степени исследовательский поиск внутреннего закона художественного мира крупного писателя противостоит изучению литературы как литературного процесса. Примыкая к описаниям художественных ми-

---

но пространство образов данного восприятия. <…> Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр. <…> Кривизна этого пространства в каждой точке устанавливается действующими в ней силами, конечно, в отношении действия этих сил, – этих, а не каких-либо других, обнаруживающихся при иного рода восприимчивости. Если же мы обратимся к другой восприимчивости, хотя бы и принадлежавшей тому же самому объекту восприятия, то, по оценке действий на эту иную восприимчивость иных сил, кривизна пространства окажется в данной точке другой, и все пространство – обладающим иным строением» (*Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский; сост., ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М., 2000. С. 111.).

[21] Там же. С. 111–112.

ров, их аналитические продолжения создают новое поле – разряженное пространство, дающее возможность мыслить их существование в категориях истории литературы и культурно-исторического процесса. Например, сопоставление художественных миров А.П. Чехова и А. Белого по координате времени дает возможность не только прояснить их типологическую несхожесть, но и определить позицию читателя и исследователя при вхождении в эти относительно замкнутые художественные миры»[22].

Образ-схема развития идеи времени дает возможность в организованном пространстве определить место интересующего нас объекта по прилагаемой им энергии к осознанию того или иного параметра или всей их совокупности. Выбор способа описания обоснован самим предметом мысли – построением дискретного множества. Составляющие это множество силовые центры определяются организацией пространства. Общей посылкой для возникновения нового мыслительного пространства является представление о движении идеи времени сквозь цивилизации, эпохи, судьбы, мысли людей; движении, определяемом силой и бессилием, страхом и бесстрашием, желанием и нежеланием человечества знать: «Что есть время?».

Вслед за П. Флоренским были выделены методы описания художественного мира (любого мыслительного пространства), соответствующие трем способам описания Риммановского пространства:

1. *Где пространство есть начало, объединяющее силовые центры, т. е. дающее возможность развернуться силовому полю, считая кривизну пространства чем-то вторичным, полагаемым наличием силовых центров*, иначе его можно представить как дискретное множество. Например, мир Чехова многослоен и открыт всем, движение в нем ступенчато. И каждый шаг полноценен. Вбирая в себя эмоциональный и интеллектуальный опыт читателя, он замыкается в единстве приятия. Каждый последующий шаг требует определенной трансформации личности читателя, но в соответствии с дискретностью или ступенчатостью всегда находится эмоциональная или интеллектуальная опора – ступенька, где можно остановиться, выйти из пространства текста в жизнь, не разрушая художественной целостности восприятия произведения искусства. Знание о существовании свободного входа – выхода из художественного мира Чехова позволяет исследователю на более глубоких ступенях познания духовного мира входить в трансцендентальное существование лич-

---

[22] *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. С. 71–72.

ности автора художественного мира, осознанно соразмеряя свои силы, не деформируя собственную личность.

2. *Где отправным и исходным считается строение пространства, а силовые центры рассматриваются как нечто вторичное, фокусы кривизны*; такое пространство можно представить как непрерывное множество. Если личность творца «искривляет и тем организует пространство», то вошедший в этот мир должен либо принять это искривление, либо он будет отторгнут этим миром. Налицо противоречие между признаками замкнутой системы и самой сутью художественного творчества – открытостью для читателя, слушателя, зрителя произведения искусства. Если нет свободного входа – выхода для читателя, то для кого создан мир? Сомнению в данном случае подвергается возможность свободы читателя. Проблема выбора способа описания подобного пространства перерастает в проблему философского выбора: свободы / несвободы. Например, исследователь может двигаться за автором след в след по пути его «автобиографического мифа», или «творимой легенды» его творческого метода.

3. Третий путь описания, соединяющий в себе также и возможности первых двух, – это *«способ описания помощью изменчивых характеристик среды, например, в данном случае помощью растекающейся из точки несжимаемой жидкости. Но этот третий способ весьма близок к введению силовых центров и, скорее, служит моделью этих последних»,* – писал П.А. Флоренский[23]. Моделью силового центра будет модель читателя, которой требует структура художественного мира. Это модель «несжимаемой», т. е. испытывающей на себе воздействия, но удерживающей «давление» структуры личности исследователя. Толчок о «силовой центр» определяет его нахождение и тем самым проявляет организацию пространства художественного мира. Такое проявление силовых центров пространства в терминах гуманитарной науки может быть передано через бахтинскую категорию равноправного диалога: диалога читателя, исследователя художественного мира и мира (строителя собственной личностной картины мира), и создателя, творца художественного мира и исследователя мира. Подробнее этот вопрос освящен в нашей статье «Диалог с художественным миром – диалог личностных концепций мира» (2001) на основе анализа творчества Андрея Белого[24].

---

[23] Там же. С. 112.

[24] *Шалыгина О.В.* Диалог с художественным миром – диалог личностных концепций мира // Вестник Российского гуманитарного фонда. 2001. № 3. С. 152–156.

Таким образом, можно констатировать, что все перечисленные варианты исследовательских стратегий изучения философии писателя вступают в своеобразную конкуренцию художественных систем с научными моделями их описания.

Примечателен и мало изучен другой вариант описания художественной системы посредством создания другого художественного мира в медиа проекции, входящего в соприкосновение с первым и проявляющим его основания, в этом случае можно говорить о своеобразной конкуренции художественного и научного способов познания и адекватного описания ими философии писателя.

Так, например, художественная модель мира Чехова, выраженная на кинематографическом языке, начинает конкурировать с теми логическими моделями художественного мира А.П. Чехова, которые приняты в литературоведении[25].

В первой рецензии на фильм А. Сокурова «Камень» американский критик Винсент Кэнби, отмечая особенность принципа художественного изображения Сокурова, задавался вопросом: являются ли зрительные иллюзии символом, поэтическим эффектом или отражают на эстетическом уровне затруднение коммуникации, возникающее между персонажами: «Всё выглядит высоким и тощим. Есть и другие случаи, когда помутнение изображения побуждает предположить, не имеют ли персонажи в фильме те же трудности в видении друг друга <…>»[26]. В характеристике сокуровского «Камня» другой американский критик спустя десять лет, отмечая особую эстетику фильма, эллиптические, таинственные образы, превращающие в черно-белую призрачность реальность, совсем не похожую на туристические открытки из Ялты, призывает анализировать это искажение на каждом повествовательном уровне. Критик обращает внимание на бессюжетность, метафизичность «Камня», движение сквозь размытые линии времени, графичность изобразительного языка. Странные силуэты и внезапные сокращения, по его мнению, позволяют создать решительно анти-реалистический и чрезвычайно уникальный, подлинно реальный и восхитительно живописный образ. Кристо-

---

[25] Ср., например, самая распространенная и принятая в современном чеховедении модель Чудакова: *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971; *Чудаков А.П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986.

[26] *Canby Vincent.* Review/ Film Festival; Spectral Meditation on Old Russia // The New York Times. October, 3, 1992.

фер МакКуин пишет о совмещении в поэтике Сокурова культурного консерватизма и эстетической радикальности, которая, по его мнению, позволяет режиссеру выйти за пределы места и биографии так, что самый призрак великого писателя оказывается вторичным, а бессмертие его в культуре первичным[27].

По В. Левашову, для Сокурова характерно представление не жизни, а метафорической системы, суммы представлений: «Вместо накопления в фильме планов, идентифицируемых с различными точками зрения, режиссер выбирает иной путь – постепенного развертывания локализуемости точек зрения»[28].

С проблемой в*и*дения связана также постановка проблемы «точки зрения» в поэтике кинорежиссёра. Сопоставление кинематографических приемов Сокурова и истории создания фильма «Камень» с основаниями художественного мира А.П. Чехова позволяет выдвинуть гипотезу об общем для них принципе сферического изображения мира[29]. Где чеховский художественный мир – объемный (сферический), а фокус его подобен лучу от лупы на чеховском столе, прожигающему реальность, периферия же его – пространство точек (россыпь художественных образов чеховских рассказов). В такой модели построения художественного мира сферическую структуру имеет подтекст. Это художественное открытие Сокурова может быть эвристически значимым для развития не только кинематографа, но и чеховедения, а также в целом литературоведения. Кроме того, здесь присутствует особая творческая конкуренция автора кинематографического мира с автором поэтического мира[30].

Самая большая и серьезная проблема, к которой мы подошли, перебирая варианты исследовательских стратегий, – это вопрос о месте того или иного художника в истории философии, философской мысли.

Однако для определения места художественной философии в истории философской мысли необходим поиск общих для литературы и философии оснований, на которых может быть выстроено такое сопоставление.

---

[27] См.: *McQuain Christopher*. Sokurov: Early Masterworks (Blu-ray) // DVD Talk. URL: http://www.dvdtalk.com/reviews/58499/sokurov-early-masterworks/.

[28] *Левашов В.* Случай Сокурова // Искусство кино. 1999. № 10. С. 29–31.

[29] См: *Шалыгина О.В.* Кино как постижение литературы («Камень» А. Сокурова и художественный мир А.П. Чехова) // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 163–173.

[30] Здесь мы имеем в виду поэзис в целом как область словесного художественного творчества.

Мы полагаем, что таким прорывным потенциалом в методологическом плане обладает мысль Поля Рикера о возникновении интеллигибельного синтеза при построении интриги в художественном произведении[31].

Посредством сочинения интриги, по П. Рикеру, конфигурирующий акт извлекает из многообразия исторических происшествий единство временной целостности: «<…> poiesis не только отображает парадокс временности. Осуществляя опосредование между двумя полюсами – событием и историей, – построение интриги разрешает парадокс времени с помощью самого поэтического акта. Этот акт <…> извлекает форму (figure) из последовательности, раскрывается слушателю или читателю в способности истории быть прослеживаемой»[32].

Новаторство чеховской драмы – тема, которая обсуждалась в литературоведении и театроведении весь XX век. П. Рикер, писавший об интриге (событии) и конфигурировании времени на материале европейской и русской литературы и историографии, к сожалению, не заметил тектонического сдвига, произведенного чеховской драмой.

В связи с установкой автора на воспитание активного читателя, в чеховском художественном мире особую значимость приобретает сфера ре-фигурации – освоение читателем опыта авторского «прочтения» времени. В предисловии к сборнику «“Звук лопнувшей струны”: к 100-летию пьесы “Вишневый сад”» приведены простые, но знаменательные слова Ефима Табачникова о работе Чехова над временем: «Чехов ценит время между событиями – время будней. Они дают ему время вглядеться в происходящее, время осознать и понять, они удобны для того, чтобы увидеть созревание чего-то, и, наконец, они рождают новое качество, которое можно подвергнуть анализу»[33]. Такого со времен античной поэтики история литературы не знала. Интригу, лежащую в основе драмы, всегда складывали только события, какими бы они не были. Но не события задают вектор времени у Чехова, а их отсутствие создает необходимый объем времени для того, чтобы «увидеть созревание чего-то». Причем в «созревание чего-то» вглядывается не только автор, возможность «созревания чего-то» также заложена в структуре (композиции) произве-

---

[31] Подробнее см.: *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. С. 25–31;138–140.

[32] *Рикер Поль.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000. С. 82.

[33] Цит. по: От редколлегии // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. М., 2005. С. 5.

дения; понять, почувствовать, услышать в себе это созревание – задача, возможность, способность читателя-зрителя чеховской драмы.

Второе отличительное качество «Вишневого сада», как особого «типа» драмы, это то, что время между событиями у Чехова составляет не только основу драмы, его интригу, коллизию, но также и тему, определяет композицию. Обновление жанра, его композиционной формы, связано с новым жанровым способом «завершения», определяемым преобладанием «вертикального», поэтического времени над временем развертывания событий. Употребляя слово «тип» в рикеровском смысле, можно также сказать, что «Вишневый сад» становится «метадрамой» XX века[34]. У последней драмы Чехова самый высокий «статус инновации»: это и обновление формы «несогласного согласия», и трансформация жанра, и возникновение нового «типа» драмы. Создавая новую гармонию быта и бытия, Чехов задал новый интеллигибельный поэтический синтез времени в драме. Как особая форма «несогласного согласия», его философия времени не сводима к известным философским концепциям времени, создает условия для огромного, скрытого от поверхностного взгляда, пласта душевной жизни человека «быть прослеживаемым». Как особая форма «несогласного согласия», она осуществляет себя в сфере бытия эстетического объекта. «Продуктивное воображение, – писал П. Рикер, – не только подчиняется правилам, но и само является порождающей матрицей правил»[35].

Описав функцию завершения художественного произведения как ре-фигурацию времени, П. Рикер ввел проблему композиции в круг онтологических и гносеологических вопросов философии: «Читая конец в начале, а начало – в конце, мы учимся читать в обратном порядке само время, как краткое изложение начальных условий хода действия в его конечных результатах»[36]. Данное методологическое основание позволят поставить вопрос о гносеологической функции художественного мира последней чеховской пьесы, существенно трансформировавшей старые нарративные и временные парадигмы. Это глубинный уровень поэтики, где философия времени проявляет себя «непреднамеренно», организуя звучание целого.

---

[34] См.: *Катаев В.Б.* Чехов – метадраматург XX века // *Катаев В.Б.* Чехов плюс… Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 355–364.

[35] *Рикер Поль.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. С. 84.

[36] *Рикер Поль*. Время и рассказ. Т. 1. С. 83.

Таким образом, схематизм нарративной функции уравнивается Рикером в правах с кантовским суждением и позволяет рассматривать литературу и философию как равноправные способы постижения мира.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы Поэтики Достоевского. М., 1972. – 464 с.
2. *Белый А*. Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М., 1994. С. 318–324.
3. *Глинка-Волжский А.С.* Очерки о Чехове / Волжский [псевд.]. СПб.: тип. Стасюлевича, 1903. – 179 с.
4. *Дерман А*. Мастерство Чехова. М., 1959. – 206 с.
5. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. М., 2005. – 593 с.
6. *Казанский Ив.* Человек и жизнь по произведениям А.П. Чехова: лекция, читанная 21 окт. 1904 г. в Историческом музее. М., 1905. – 36 с.
7. *Катаев В.Б.* Чехов – метадраматург XX века // Катаев В.Б. Чехов плюс… Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 355–364.
8. *Катаев В.Б.* Истинный мудрец // Философия А.П. Чехова / Международная научная конференция (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006). Материалы. Иркутск: Изд-во Иркутского государственного университета, 2008. С. 68–75.
9. *Катаев В. Б.* Чехов в оценках русских философов // Философия Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 2012. С. 71–80.
10. *Левашов В.* Случай Сокурова // Искусство кино. 1999. № 10. С. 29–31.
11. *Лосский Н.О*. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. – 622 с.
12. *Рикер Поль.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000. – 313 с.
13. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. – 396 с.
14. *Флоренский П. А* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский; сост., ред. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М., 2000. С. 79–258.
15. *Франк С.Л.* Сущность и ведущие мотивы русской философии (1925 г.) // Философские науки. 1990. № 5. С. 81– 91.
16. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971. – 291 с.
17. *Чудаков А. П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986. – 381 с.
18. *Чудаков А.П.* Рецензия. Парамонов «Конец стиля» // Чеховский вестник. 2000. № 6. С. 13–18.
19. *Шалыгина О.В.* Время в художественных системах А.П. Чехова и А. Белого. Дисс. на соиск. ст. канд. филолог. наук. М., 1998.

20. *Шалыгина О.В.* Диалог с художественным миром – диалог личностных концепций мира // Вестник Российского гуманитарного фонда. 2001. № 3. С. 152–156.
21. *Шалыгина О.В.* Проблема композиции поэтической прозы (А.П. Чехов – А. Белый – Б.Л. Пастернак). М., 2008. – 241 с.
22. *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. М., 2010. – 325 с.
23. *Шалыгина О.В.* Кино как постижение литературы («Камень» А. Сокурова и художественный мир А.П. Чехова) // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 163–173.
24. *Шмид Вольф.* Нарратология. М., 2003. – 311 с.
25. *Canby Vincent.* Review/ Film Festival; Spectral Meditation on Old Russia // The New York Times. October, 3, 1992.
26. *McQuain Christopher*. Sokurov: Early Masterworks (Blu-ray) // DVD Talk. URL: http://www.dvdtalk.com/reviews/58499/sokurov-early-masterworks/.

III

ЛИРИКА Н.А. КЛЮЕВА: ДИАЛОГ ФИЛОСОФИИ И ПОЭЗИИ[1]

С.А. Серегина

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье рассматриваются два основных вопроса: философский контекст лирики Н.А. Клюева (идея активного христианства Н.Ф. Федорова и идея всеединства Вл.С. Соловьева), а также основные понятие религиозной философии самого Клюева. В качестве материала для исследования были выбраны стихотворения из двух сборников: «Сосен перезвон» (1912 г.) и «Лесные были» (1913 г.). Анализируется центральный миф в художественном сознании Н.А. Клюева 1910-х годов. Доказано, что в центре этого мифа – осмысление поэтом себя как соработника Бога, чье творчество – это внутренняя духовная работа, окрашенная апокалиптическими предчувствиями наступления новой истории. Особое внимание уделяется тому, как Клюев переосмысливает и пытается творчески преодолеть традиционные философские категории времени, пространства, смерти. Актуальность исследования обусловлена тем, что впервые предпринята попытка прочитать поэзию Н.А. Клюева сквозь призму философии всеединства Вл. С. Соловьева. Сделан вывод о том, что образы природы в лирике Клюева несут на себе отпечаток соловьевской идеи всеединства как «замкнутого и совершенного “всего”».

Ключевые слова: поэзия, образ, Н.А. Клюев, Н.Ф. Федоров, Вл. С. Соловьев, активное христианство, Апокалипсис, религиозная философия.

N.A. KLYUEV'S POEMS: THE DIALOGUE BETWEEN PHILOSOPHY AND POETRY

S.A. Seregina

A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: The article concerns two main questions: the philosophical context of N.A. Kluyev's poetry (the idea of active Christianity and the idea of unitotality by Vl.S. Solovyov) and the main concepts of Kluyev's religious philosophy. The poems from two

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

books were chosen as the material for the study. They are «Chime of the pines» (1912) and «Forest tales» (1913). The central myth of Kluyev's artistic conscientious in 1910-s is analyzed. It's been proved that in the center of this myth – Kluyev's idea that he is a coworker of God, whose art is the inner spiritual work inspired by the Apocalyptic prognostication that the era of the 'new history' was coming. A special attention is paying to the way Kluyev rethought and overcame the traditional philosophical categories of time, space and death. The thematic justification of the study is determined by the fact that it is the first attempt to analyze Kluyev's poetry in the context of Vl.S. Solovyov's philosophy. There is a conclusion that the images of the nature in Kluyev's poetry has the concepts of Solovyov's idea of unitotality as the «closed and perfect whole».

Key words: poetry, N.A. Kluyev, N.F. Fyodorov, Vl.S. Solovyov, active Christianity, Apocalypse, religious philosophy.

Н. А. Клюев – один из самых загадочных поэтов XX века: мистификатор, глубокий знаток русской национальной культуры, утонченный эстет, ловко маневрировавший в бурном потоке литературных течений своего времени, он создал свой яркий сложный неповторимый поэтический язык, к образам которого необыкновенно трудно подбирать ключи. Тем не менее, в работах исследователей последних лет было предпринято немало удачных попыток убедительной интерпретации. Творческое наследие Клюева анализируют в контексте авторского мифа писателя[2], с учетом фольклорных[3], религиозно-философских[4] и жанровых особен-

---

[2] *Доманский В.А.* Многоликая Сибирь Н. Клюева: миф, реальность, судьба // Николай Клюев: образ мира и судьба: научн. сб. Вып. 4 / Отв. ред. В.А. Доманский. СПб.–Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2013. С. 100–112.

[3] *Маркова Е.И.* Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 2009.

[4] См. напр.: *Вроон Р.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 54–67; *Семенова С.Г.* Певец заповеданной Руси (Николай Клюев) // Метафизика русской литературы: в 2 тт. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 323–358; *Серегина С.А.* Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918) // Мифологические образы в литературе и искусстве. Отв. ред. Е.Г. Глухова, М.Ф. Надъярных. М.: Индрик, 2015. С. 262–283; *Серегина С.А.* Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 468–483.

ностей его произведений[5], а также на фоне социальных и политических катаклизмов XX века[6].

Большая работа, проделанная исследователями, позволяет ставить в клюеведении новые сложные вопросы, к числу которых и относится вопрос о диалоге философии и поэзии в творчестве Клюева. Очевидно, что поиск ответов на него должен идти по двум основным направлениям: с одной стороны, это выявление непосредственных источников философского характера, с которыми мог быть знаком писатель, а с другой – это анализ базовых категорий философии на материале творчества Клюева. Не претендуя на полноту решения заявленной проблемы, попробуем наметить общие пути ее решения.

Одним из ключевых событий творческой биографии Клюева стала его переписка с А.А. Блоком, которая началась осенью 1907 г. по инициативе самого Клюева: «В лице Клюева и Блока друг с другом встречаются как бы “две России”, “народ” и “интеллигенция”, стихия и культура, пропасть между которыми многим казалась непреодолимой»[7]. Уже первое письмо (начало октября 1907 г.) к Блоку раскрывает апокалиптический характер клюевских переживаний этого времени: «И жаждется чуда, прекрасного, как свобода, и грозного, как Страшный Суд… И чудится, что еще миг и сухим песком падет тяготенье веков, счастье не будет загадкой и власть почитанием. Бойцы перевяжут раны и, могучие и прекрасные, в ликующей радости воскликнут: “Отныне нет смерти на земле, нужда не постучится в дверь и сомнение в разум. Кончено тленное пресмыкание, и грядет Жизнь”, жизнь бессмертным и свободным <…>»[8]. Клюевская апокалиптика формировалась на основании нескольких источников. Прежде всего, это Новый Завет, новозаветные апокрифы, русские духовные стихи о Страшном суде, верования серафимовцев,

---

[5] *Киселева Л.А.* У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» / Л.А. Киселева // Русская литература. 2002. № 2. С. 41–57.

[6] См. напр.: *Михайлов А.И.* Отображение трагической истории России и судьбы Клюева в его снах // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 78–94; *Куняев С.С.* Николай Клюев. М.: Молодая гвардия, 2014 (серия «Жизнь замечательных людей»).

[7] *Азадовский К.М.* Стихия и культура. Вступительная статья // Письма к Александру Блоку: 1907–1915. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. С. 6.

[8] *Клюев Н.А.* Письма к Александру Блоку: 1907–1915. Вст. ст. К.М. Азадовский. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. С. 111.

старообрядцев и хлыстов[9]. Эсхатологические смыслы в художественном сознании Клюева были усилены его общением с голгофскими христианами с 1909 г.[10] и знакомством с идеями русского космиста Н.Ф. Федорова[11] о преодолении смерти.

Из приведенного выше отрывка письма к Блоку становится понятно, что уже к началу переписки с поэтом-символистом в художественном сознании Клюева складывается определенная религиозная философия, в центре которой – образ «чуда», окрашенного эсхатологическими переживаниями поэта, его острым ощущением пространства и времени *новой истории*, когда устойчивые категории бытия («жизни») будут подвергнуты коренному изменению.

Уже в первом сборнике «Сосен перезвон» (1912) проступают очертания этого пространства *новой истории*, которое доступно внутреннему взору «посвященного» поэта. Из стихотворения «Есть то, чего не видел глаз…»:

Есть то, чего не видел глаз,
Не уловляло вечно ухо:
Цветы лучистей, чем алмаз,
И дали призрачнее пуха.

Недостижимо смерти дно,
И реки жизни быстротечны, –
Но есть волшебное вино
Продлить чарующее вечно.

Его испив, немеркнущ я,
В полете времени безлетен,
Как моря вал – из бытия
Умчусь певуч и многоцветен[12].

---

[9] См. об этом: *Вроон Р.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева. С. 56–58.

[10] См. подробнее: *Серегина С.А.* Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 468–483.

[11] См. подробнее: *Семенова С.Г.* Певец заповеданной Руси (Николай Клюев) // Метафизика русской литературы: в 2 тт. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 336–338.

[12] *Клюев Н.А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н.Н. Скатова, вст. ст. А.И. Михайлова; сост. подгот. текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб.: РХГИ,

Генеалогия образа «далей» восходит к библейскому образу Небесного града, однако в стихотворении метафизическая высота этого образа согрета трогательным, традиционно клюевским сравнением: «И дали призрачнее пуха». Эти *дали* – пространство вечного бытия, которое поэт сравнивает с морем, оно противопоставлено «рекам жизни быстротечным».

Для религиозно-философского сознания Клюева очень важна идея преодоления смерти: «Недостижимо смерти дно» [с. 124] – она входит в центральный авторский миф поэта. Из стихотворения «Спят косогор и река…»:

Слышу бесплотную весть –
Голос чарующе властный:
«Был ты и будешь, и есть –
Смерти вовек непричастный» [с. 150].

Эта весть о «непричастности смерти» приходит к поэту ночью, когда весь окружающий мир погружен в сон, почти не отличимый от смерти:

Спят косогор и река
Призраком сизо-туманным.
<…>
Шолом избы, как челнок,
В заводи смерти глядится [Клюев, 1999, с. 150]…

В религиозно-философском сознании Клюева очень важна идея его личной причастности к духовному «Материку». Эта причастность достигается через причащение «волшебным вином». В этом образе прочитывается евангельский смысл: как известно, в Новом Завете учение Христа аллегорически называется «молодым вином». Клюев развертывает перед читателем потаенный мир своей внутренней духовной работы, которую он совершает, «испив вина». Поэт преодолевает категории традиционного бытия: времени («В полете времени безлетен»), пространства и формы («Как моря вал – из бытия / Умчусь певуч и многоцветен»). Это преодоление имеет свое конкретное целеполагание: приближение духовного «Материка» *новой истории*:

1999. С. 124–125. Далее стихотворения Н.А. Клюева цитируются по этому изданию с указанием в квадратных скобках номера страницы.

И всем, кого томит тоска,
Любовь и бренные обеты,
Зажгу с высот Материка
Путеводительные светы [с. 125].

Приближая и, по сути, творя новую историю, Клюев ощущает себя соработником Бога. В стихотворении «Я борозду за бороздою…» (сборник «Лесные были») Клюев наполняет традиционный образ земледельческой культуры – образ пахоты – новым смыслом: трудное соработничество Богу и внутренняя молитва во имя приближения «незакатного, райского дня» [с. 191]:

Я борозду за бороздою
Тяжелым плугом провожу
И полуночною звездою
В овраг молиться ухожу.

Я не кладу земных поклонов
И не сплетаю рук крестом, –
Склонясь над сумрачною елью,
Горю невидимым огнем.

И чем смертельной лютый пламень,
Тем полногласней в вышине
Рыдают ангельские трубы
О незакатном, райском дне.

Но чуть заря, для трудной нови
Я покидаю дымный лог, –
В руках цветок алее крови –
Нездешней радости залог [с. 190–191].

Несомненно, идея соработничества Богу восходит к традиционным христианским представлениям: «Мы соработники у Бога, [а] Вы Божия нива, Божие строение» (1Кор. 3.9). Однако прочитанная в контексте религиозной философии начала XX века, эта идея обретает дополнительные смыслы. В своем поэтическом опыте Клюев воплощает поиски активного христианства, у истоков которого стоял Н.Ф. Федоров: «Создан-

ный "по образу и подобию Божию" человек, получивший от своего Творца заповедь об обладании землей, призван стать его соработником в деле преображения послегрехопадного, смертного, страдающего бытия в Царствие Божие»[13]. Неслучайно поэт становится хранителем «цветка алее крови» – «нездешней радости залог» [с. 191]. Алый цветок – это символический образ духовного «невидимого огня», которым горит поэт, его экстатических переживаний и профетического восторга от того, что он слышит «ангельские трубы», возвещающие о «незакатном, райском дне».

Для Клюева его избранничество заключено еще и в том, что он одновременно причастен миру дольнему и миру горнему: он читает тайные знаки природы и видит в них предвестие новой жизни. Каждая мельчайшая деталь природного мира является органичной и исполненной значения частью всеединства – даже мотылек: «Ангелом стал мотылек / С райскою ветвью в деснице» [с. 150]. Клюевский пейзаж всегда согрет нежностью внутреннего чувства поэта и наполнен трогательными деталями: «Я голоску веснянки-птички, / Как материнской ласке рад» [с. 172]. Клюевская природа – это проявленная в реальном вещественном мире гармония и целокупность мирозданья и его невещественных законов: «И невидимка теплит свечки / В нагих, дымящихся кустах» [с. 172]. Религиозно-философская система представлений Клюева является самобытной вариацией философии всеединства, представленной в работах В.С. Соловьева, где оно понимается как «некоторое единое начало, общее всем вещам, обнимающее собою все действительное и все возможное бытие и превращающее неопределенную множественность вещей и бесконечные ряды явлений в одно определенное, в себя замкнутое и совершенное "все"»[14]. Соловьев понимал всеединство как «сущую истину», «абсолютное благо» и «абсолютную красоту»[15]. Та же идея всеединства как абсолютного блага и абсолютной красоты одушевляет лирику Клюева. Соловьев писал: «Так как эта реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она

---

[13] *Гачева А.Г.* Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Духовно-творческий диалог. Автореферат на соиск. уч. ст. к.ф.н. М., 2006. С. 22.

[14] *Соловьев В.С.* Критика отвлеченных начал // Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; Примеч. С.Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 674.

[15] Там же. С. 745.

является задачею для человечества, и исполнение ее есть искусство»[16]. Для Клюева мир природы – это тоже всеединство, еще не до конца воплощенное, но угадываемое, читаемое в знаках природы и страстно желаемое. Из стихотворения «Лес»:

Твоих зеленых волн прибой тысячеустный,
Под сводами души рождает смутный звон,
Как будто моряку, тоскующий и грустный,
С родимых берегов доносится поклон [с. 190–191].

В лирике Н.А. Клюева идея активного христианства Н.Ф. Федорова и идея всеединства Вл. С. Соловьева нашли оригинальное и яркое воплощение. В центре авторского мифа Клюева в это время – осмысление себя как соработника Бога, чье поэтическое творчество – это внутренняя духовная работа, окрашенная апокалиптическими предчувствиями наступления новой истории, в котором традиционные категории (время, пространство, смерть) будут преодолены. В мире природы поэт читает тайные знаки, предсказывающие это наступление, одновременно, в физическом лике природы он угадывает целокупный образ всеединого мирозданья.

Литература

1. *Азадовский К.М.* Стихия и культура. Вступительная статья // Письма к Александру Блоку: 1907–1915. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. С. 5–108.
2. *Вроон Д.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 54–67.
3. *Гачева А.Г.* Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Духовно-творческий диалог. Автореферат на соиск. уч. ст. к.ф.н. М., 2006. – 38 с.
4. *Доманский В.А.* Многоликая Сибирь Н. Клюева: миф, реальность, судьба // Николай Клюев: образ мира и судьба: научн. сб. Вып. 4 / Отв. ред. В.А. Доманский. СПб.–Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2013. С. 100–112.
5. *Киселева Л.А.* У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» // Русская литература. 2002. № 2. С. 41–57.
6. *Клюев Н.А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н.Н. Скатова, вст. ст. А.И. Михайлова; сост. подгот. текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. – 1072 с.

[16] Там же. С. 745.

7. *Клюев Н.А.* Письма к Александру Блоку: 1907–1915 / Вст. ст. К.М. Азадовский. М.: Прогресс-Плеяда, 2003. – 368 с.
8. *Клюев Н.А.* Словесное древо. Проза / Вступ. статья А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб.: Росток. 2003. – 688 с.
9. *Куняев С.С.* Николай Клюев. М.: Молодая гвардия, 2014. – 647 с. (серия «Жизнь замечательных людей»).
10. *Маркова Е.И.* Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты. Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 2009. – 352 с.
11. *Михайлов А.И.* Отображение трагической истории России и судьбы Клюева в его снах // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 78–94.
12. *Семенова С.Г.* Певец заповеданной Руси (Николай Клюев) // Метафизика русской литературы: В 2 т. Т. 1. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. С. 323–358.
13. *Серегина С.А.* Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918) // Мифологические образы в литературе и искусстве. Отв. ред. Е.Г. Глухова, М.Ф. Надъярных. М.: Индрик, 2015. С. 262–283.
14. *Серегина С.А.* Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2016. С. 468–483.
15. *Соловьев В.С.* Критика отвлеченных начал // Соловьев В.С. Сочинения в 2 т. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; Примеч. С.Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 581–756.
16. *Субботин С.И.* Николай Алексеевич Клюев (1884–1937). Хронологическая канва жизни и творчества / С.И. Субботин. Томск: ТМЛ-Пресс, 2009. – 96 с.

СЛАВЯНОФИЛЬСКИЙ КОМПЛЕКС В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ С.А. ЕСЕНИНА: ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ[1]

С.А. Серегина

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

***Аннотация**:* Статья посвящена комплексу славянофильских идей в художественном сознании С.А. Есенина и их трансформации в послереволюционном творчестве поэта: в т.н. «библейских поэмах» (1917–1918), в статьях «Ключи Марии» и «Быт и искусство». Под «славянофильскими идеями» поднимаются следующие представления: особый путь и историческая миссия России по отношению к Западной Европе, народ как носитель подлинных духовных ценностей и традиционный русский быт как образец национального искусства, идеализация прошлого, допетровская Русь как ретроспективно-проспективная утопия. В статье прослеживается соотношение и содержательная связь между этими идеями и образами творчества С.А. Есенина (сопричастность эзотерическому народному знанию, обретение «тайны языка» через изучение народной поэзии, символизация крестьянского быта). Доказывается, что в послереволюционных статьях Есенин, как и славянофилы, раскрывает символический мир народного русского быта в метафизическом ключе и создает ретроспективно-проспективную утопию, в основе которой мифологизированное идеализированное прошлое.

Ключевые слова: С.А. Есенин, славянофилы, образ, поэзия, крестьянский быт, утопия.

THE COMPLEX OF IDEAS BY THE SLAVOPHILES IN S.A. YESENIN'S ARTISTIC CONSCIOUSNESS: THE POST-REVOLUTIONARY TRANSFORMATION

S.A. Seregina

A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: The article is devoted to the complex of ideas by the Slavophiles in S.A. Yesenin's artistic consciousness and their transformation in the poet's post-revolutionary art: so called 'Biblical poems' and the article 'Mariya's Keys' (the feeling of sharing the esoteric

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

knowledge which is owned by the folk, the discovery of 'the mystery of the language' through the learning of the folk poetry, the symbolization of the peasant traditional culture). The following ideas are considered to be the Slavophiles' ideas: Russia's unique way of development, the Russian nation's special historical mission towards the Western Europe, the peasant folk as the bearers of true spiritual values and the traditional Russian traditional peasant culture as a sample of national art, the idealization of the past, pre-Peter Russia as a retrospective and prospective utopia. The article analyses the correlation between these ideas and the images in Yesenin's art (It is proved that in the post-revolutionary articles Yesenin (as well as the Slavophiles) uncovers the metaphysical meaning of the symbolic world of the Russian traditional peasant culture.

Key words: S.A. Yesenin, Slavophiles, image, poetry, the traditional Russian traditional peasant culture, utopia.

Временем становления славянофильства как идейного направления принято считать 1839–1848 годы[2], под славянофильскими идеями обычно понимают «веру в особый путь русского исторического развития и связанное с ней убеждение, что Россия призвана исполнить особую миссию по отношению к Западной Европе; внимание к народу как к главному деятелю истории; признание важного значения общественного мнения; интерес к прошлому и настоящему славянских народов»[3]. Н.А. Бердяев писал: «Русское национальное сознание родилось в постановке проблемы Востока и Запада. <...> Уже один факт борьбы славянофильства и западничества, которым заполнена русская литература, русская философия, русская общественность, свидетельствует о центральности этой проблемы. Славянофильство было первым опытом национального самосознания и национальной нашей идеологии»[4]. По мнению некоторых исследователей, вокруг идеологии славянофильства так или иначе строится весь русский историко-культурный дискурс[5].

Сами славянофилы понимали свой союз как начало возрождения национальной духовности, как «подвиг народного самосознания, разъяснивший и определивший те духовные и социальные начала русской народно-

---

[2] *Цимбаев Н.И.* Историософия на развалинах империи. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2007. С. 204.

[3] Там же. С. 212.

[4] *Бердяев Н.А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. YMCA-Press, 1989. С. 218.

[5] См., напр.: *Зибницкий Э.* Наследие славянофилов и современная Россия // Знамя. 2005. № 10. С. 180–191.

сти, которые призваны быть могучими факторами всемирно-человеческого развития и просвещения»[6].

В известной степени, славянофильский контекст является неизменным для русской литературы: самоидентификация писателей и поэтов происходит, в том числе, и посредством принятия либо отказа от существования в этом контексте. Имя С.А. Есенина в связи со славянофилами упоминается редко и вскользь. Так, В.В. Кожинов отождествляет славянофильство с «самобытничеством» и называет Есенина среди тех писателей, которые «так или иначе» развивались «в русле "самобытничества"»[7]. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что в художественном сознании Есенина есть определенный славянофильский комплекс – система идей и представлений, которые константны для поэта на всех этапах его творческого развития и которые в той или иной степени восходят к смысловому полю философии славянофилов. Конечно, художественный мир Есенина не может быть описан исключительно на языке славянофильских идеологем. Поэтическое сознание Есенина формировалось в совершенно ином историческом, культурном и литературном контексте. Тем не менее, попытка прочитать новокрестьянскую поэзию вообще и есенинскую в частности сквозь призму философии славянофилов оказывается плодотворной: с одной стороны, она позволяет увидеть развитие славянофильского сюжета в русской культуре на новом материале и в новую эпоху, с другой – есенинские тексты получают новую внутреннюю смысловую перспективу.

Есенин, как и славянофилы, стремился как можно ярче обозначить свое служение «Руси» – «А в сердце светит Русь»[8] – не только в искусстве, но и в жизни. Известно, что в 1843 К.С. Аксаков, стремясь во всем следовать русским обычаям, «первым из славянофилов отпустил бороду, надел русскую рубаху с косым воротом и мурмолку на голову, заправил панталоны в сапоги, и в таком виде стал появляться на

---

[6] *Хомяков А.С.* Церковь одна // Славянофильство: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. В.А. Фатеева. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. С. 69.

[7] *Кожинов В.В.* О главном в наследии славянофилов // Славянофильство: pro et contra. С. 881.

[8] *Есенин С.А.* Полное собрание сочинений: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. М.: Наука; Голос, 1995–2002. Т. 1. Стихотворения / Науч. ред. А.М. Ушаков; Подгот. текстов и коммент. А.А. Козловского, 1995. С. 121. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

людях»[9]. В начале творческого пути Есенин, как известно, представал перед публикой в несколько театрализованном виде: «Кудрявенький и светлый, в голубой рубашке, в поддевке и сапогах с набором»[10]. В известной степени это было данью Серебряному веку с его театрализацией литературного быта и символистским мифотворчеством. Однако здесь можно увидеть и славянофильский след. Есенин словно следует призыву К.С. Аксакова: «С возвращением к народу необходимо возвращение к одежде»[11]. Одежда здесь становится семиотическим кодом, указывающим на принадлежность его носителя к определенной системе нравственных и эстетических координат.

Если до революции Есенин в «тексте жизни» демонстрирует направленность своих устремлений, то в его послереволюционных теоретических работах («Ключи Марии» и «Быт и искусство») вопрос о единстве и взаимном проникновении искусства и традиционного русского быта становится одним из центральных: «…Из быта же рождается искусство <…> искусство неотделимо от быта» (5; 215). Между тем, именно славянофилы воспевали «русский быт, созданный по понятиям прежней образованности и проникнутый ими»[12]. Они, как и Есенин позднее, стремились разглядеть в зеркале русского быта знаки «древней духовной жизни и древнего просвещения»[13]. В коренном укладе народной жизни славянофилы видели «внутреннюю цельность мышления», проникнутую «постоянной памятью об отношении всего временного к вечному и человеческого к божественному»[14].

---

[9] *Ширинянц А.А., Мырикова А.В., Фурсова Е.Б.* Константин Сергеевич и Иван Сергеевич Аксаковы // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Избранные труды / Сост., авторы вступ. ст. и коммент. А.А. Ширинянц, А.В. Мырикова, Е.Б. Фурсова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 13.

[10] *Горький М.* Сергей Есенин // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. / Сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 4.

[11] *Аксаков К.С.* О современном литературном споре // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Избранные труды. Сост., авторы вступ. ст. и коммент. А.А. Ширинянц, А.В. Мырикова, Е.Б. Фурсова. М., 2010. С. 182.

[12] *Киреевский И.В.* О характере просвещения Европы и его отношению к просвещению России. Письмо к графу Е.Е. Комаровскому // Хомяков А.С., Киреевский И.В. Избранные сочинения / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Н.И. Цимбаев. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 424.

[13] *Хомяков А.С.* Мнение русских об иностранцах // Хомяков А.С., Киреевский И.В. Избранные сочинения. С. 110.

[14] *Киреевский И.В.* Отрывки // Славянофильство: pro et contra. С. 92.

В своих программных послереволюционных статьях Есенин стремился выявить связь предметного мира народной жизни и глубинных пластов национальной нравственности и духовности, представить русский быт как явленный в знаках мир русского духа. Так, образы и фигуры орнамента Есенин интерпретировал в философском и мистическом ключе как «какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте» (5; 186). Поэт раскрывал особый символизм вещей, принадлежавших крестьянскому обиходу: «…Каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути…» (5; 186). Потаенные смыслы элементов русского быта Есенин положил в основу своего «символизма»: миропонимания сквозь призму разгаданных и прочитанных знаков народной жизни. Это был осознанный ход. «Ключи Марии», а также «Быт и искусство» в известной степени наследовали эстетике русского символизма[15], однако своей художественно-философской задачей Есенин здесь видел эстетическую демонстрацию в славянофильском духе: символическое поле народной культуры несет в себе более значимые смыслы, чем символы мировой культуры в целом. Более того, знаковое пространство крестьянского быта позиционировалось Есениным как подлинное и незамутненное, а значит, и обладающее большей культурной ценностью: оно хранило память о самобытных истоках национальной ментальности. Есенин шел по пути указанному славянофилами: через поиск народных особенностей – к оформлению принципов национального бытия.

К.С. Аксаков сказал о человеке из народа так: «русский крестьянин есть лучший человек в Русской земле»[16]. Мысль об эзотеричности народного творчества, о том, что русский народ «обладает тайной языка»[17] – одна из основных в системе взглядов славянофилов. Есенин в свою очередь помещает крестьянина в центр своей философской картины мира: он – обладатель «волшебной тайны» (5; 190), скрытой в орнаменте: «Если б хоть кто-нибудь у нас понял в России это таинство, которое совершает наш бессловесный мужик…» (5; 192).

---

[15] См. об этом подробнее: *Серегина С.А.* «Ключи Марии» и «Отчее слово» С.А. Есенина в контексте символизма // Эпоха символизма: встреча литературы и искусства: Сб. статей / Сост. М.А. Ариас-Вихиль, К.Л. Лукичева, И.Е. Светлова. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2016. С. 545–558.

[16] *Аксаков К.С.* О современном литературном споре // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Избранные труды. С. 177.

[17] *Аксаков К.С.* Несколько слов о нашем правописании // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Избранные труды. С. 135.

Конечно, несмотря на то, что эстетический поиск Есенина шел в направлении, зачинателями которого были славянофилы, необходимо сказать об очевидном отличии их методов познания народной жизни. Взгляд славянофилов – это взгляд со стороны, извне описываемой мировоззренческой системы. Есенинская оптика принципиально иная: поэт принадлежит этой системе и осваивает ее изнутри. В силу этого Есенин ощущает свою сопричастность эзотерическому народному знанию: он способен разгадать явленную в бытовой культуре крестьянина «великую значную эпопею исходу мира и назначению человека» (5; 191). Славянофилы только догадывались о «творческо-мыслительной значности» (5; 200) народной культуры, тогда как Есенин говорит на ее языке. Изучая «орнаментику букв», поэт разгадывает «культуру наших прозрений» (5; 192). Так, омовение лица водою и вытирание его полотенцем с изображением дерева становится в интерпретации Есенина символическим актом, посредством которого крестьянин утверждает свою сопричастность древнему и тайному знанию.

Обрести это знание, можно было «заглянув в сердце народного творчества» (5; 188). А.С. Хомяков, размышлявший о «неисчерпаемых богатствах» и «неподражаемом языке»[18] народной поэзии, сформулировал один из принципов становления и развития писательского таланта: «…Благоговение перед голосом народной старины <…> обязательно для всякого писателя и охраняет его от его собственной ограниченности»[19]. Эта мысль была близка А.Н. Афанасьеву, труды которого Есенин знал и любил: «На протяжении всей жизни Есенина почти до самого конца одними из любимых книг и одно время даже настольных его были “Русские народные <точнее, Народные русские> сказки” А.Н. Афанасьева и “Поэтические воззрения славян на природу” того же автора. Он говорил, что черпал из них много материалов для своего творчества» ([Комментарий] IV, 363). А.Н. Афанасьев также призывал писателей учиться мастерству художественного слова у народа: «Самый слог писателей нигде не может воспринять столь крепкую силу и научиться столь метким оборотам, как при изучении языка народного и устной народной литературы в сказках, песнях, пословицах, поговорках, загадках, присловьях, присказках и прозвищах. Этим приобретается та сжатость и вместе та пластичность выражения, о

---

[18] *Хомяков А.С.* Мнение русских об иностранцах // Хомяков А.С., Киреевский И.В. Избранные сочинения. С. 115.

[19] Там же. С.116.

которых много говорено, но для чего мало сделано, хотя, впрочем, даже и тем, что сделано, еще не воспользовались»[20]. Этот призыв Афанасьев был близок всем славянофилам: они были убеждены, в том, что «древнерусская, православно-христианская образованность, лежавшая в основании всего общественного и частного быта России, заложившая особенный склад русского ума <…> была остановлена в своем развитии…»[21]. Тем не менее, хранителем этой образованности является народ: «Древнерусская, православно-христианская образованность <…> – та образованность, которой следы до сих пор еще сохраняются в народе»[22]. Более того, славянофилы, как и позднее Есенин, писали о скором изменении самих принципов мышления: «…Время для полного и общего переворота русского мышления уже недалеко»[23]. Новый тип мышления был заключать в себе «самый корень древнерусской образованности»[24]. Для Есенина новые принципы в искусстве были неотделимы от новых принципов мышления. Отсчет новой эры в искусстве и в жизни начнется с разгадки тайн народного творчества и народной грамоты: «Мы верим, что чудесное исцеление родит теперь в деревне еще более просветленное чувствование новой жизни» (5; 202).

Пожалуй, главное, что свидетельствует о глубинной связи Есенина со славянофилами – это создание идеального образа «Руси», наделенного проективной энергией. Только пространством для творчества является в одном случае – умозрительная сфера, в другом – образный мир.

Неслучайно Есенин пишет о том, что мир крестьянской жизни стоит «вместе с расцветом на одре смерти» (5; 201): тайнопись народного искусства не раскрыта до сих пор. Есенин, владеющий сокровенным знанием, причисляет себя к тем, кто «взбурлил золотые волны новой жизни». Однако в этой новой жизни принципы духовного бытия будут раскрыты еще полнее, нежели в древней Руси. Говоря языком славянофилов, «…воскреснет древняя Русь, но уже сознающая себя, а не случайная,

---

[20] *Афанасьев А.Н.* Дополнения и прибавления к «Собранию русских народных пословиц и притчей», изданному И. Снегиревым. Цит. по: *Бараг Л.Г., Новиков Н.В.* А.Н. Афанасьев и его собрание народных сказок // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1984. С. 386.

[21] *Киреевский И.В.* Отрывки // Славянофильство: pro et contra. С. 92.

[22] Там же. С. 92.

[23] Там же. С. 98.

[24] Там же. С. 92.

полная сил живых и органических, а не колеблющаяся между бытием и смертью»[25].

«Допетровская старина»[26], «святое в обычаях и нравах отцов»[27], «коренные русские нравы»[28], – эти понятия формировали в славянофильском тексте топос ретроспективной утопии. Так, для Аксакова московское государство представляло некую «фантастическую идиллию»: «…На русском крестьянстве сосредоточились все патриотические надежды и вся пламенная любовь Аксакова, которому древняя Россия представлялась идеалом человеческого общежития, так русский мужик был для него высшим идеалом человека»[29].

О силе воздействия этой утопии писали как оппоненты, так и последователи славянофилов. Первые упрекали их в «ложном мессианизме»[30], «политическом утопизме»[31], в том, что умозрительные построения славянофилов есть «химера»[32] и «фантастическая мечта»[33]. Герцен категорично писал: «На славянофилах лежит грех, что мы долго не понимали ни народа русского, ни его истории: их иконописные идеалы и дым ладана мешали нам разглядеть народный быт и основы сельской жизни»[34].

С другой стороны, даже те мыслители, которые осторожно относились к «фантастическому колориту» славянофильских построений, не могли остаться равнодушными к их высокому пафосу: «…Славянофильство верило слепо, фанатически в неведомую ему самому сущность народной жизни, и вера вменена ему в заслугу»[35].

---

[25] *Хомяков А.С.* О старом и новом // Хомяков А.С., Киреевский И.В. Избранные сочинения.

[26] *Аксаков К.С.* <Россия> // Славянофильство: pro et contra. С. 115.

[27] *Киреевский И.В.* Отрывки // Славянофильство: pro et contra. С. 94.

[28] Там же. С. 92.

[29] *Чичерин Б.Н.* Воспоминания. Москва сороковых годов <фрагмент> // Славянофильство: pro et contra. С. 201.

[30] *Трубецкой С.Н.* Противоречия нашей культуры // Славянофильство: pro et contra. С. 659.

[31] *Перцов П.П.* Тень славянофильства // Славянофильство: pro et contra. С. 731.

[32] *Меньшиков М.О.* Суть славянофильства // Славянофильство: pro et contra. С. 674.

[33] *Трубецкой С.Н.* Противоречия нашей культуры // Славянофильство: pro et contra. С. 656.

[34] *Герцен А.И.* Не наши <фрагмент> // Славянофильство: pro et contra. С. 135.

[35] *Григорьев А.А.* Народность и литература <фрагмент> // Славянофильство: pro et contra. С. 285.

Возвращение к корням означало для славянофилов поиск принципиально новой духовной парадигмы, которая выступила бы альтернативой по отношению к системе ценностей не только Запада, но и современной им России. Безусловно, логика исторического и духовного развития России в представлении славянофилов должна заключатся в становлении национального сознания, укорененного в древнерусской образованности. Однако славянофилы ожидали «полного и общего переворота русского мышления»[36], когда смогут раскрыться и воплотиться те смыслы, которые присутствуют в культуре допетровской России, до конца не были раскрыты даже там. В конечном итоге, в текстах славянофилов формировалось пространство ретроспективно-проспективной утопии. Идеализированное прошлое допетровской Руси, увиденное из середины XIX века славянофилами, в их представлении обретало статус проективного образа, воплощение которого неминуемо должно быть: «Странная слепота их тем более удивительна, что они не делали из своих идеалов откровенной утопии, подобно “солнечным” мечтам Платона или Кампанеллы <…> а упорно желали видеть в ней осуществленную уже действительность»[37].

Подобное проективное отношение к прошлому становится знаковым отличием культуры Серебряного века. Н.И. Цимбаев приводит формулу В.С. Соловьева: «Славянофильство есть только систематическая форма нашего национализма, и вся сущность его состоит именно только в утверждении непременной удачи нашего национального дела»[38]. Исследователь комментирует эту формулу так: «Для Соловьева “славянофильство” не только “форма национализма”, оно тождественно национализму и отличается от “брюшного патриотизма” тем, что включает в себя идеи мессианизма и славянского единения»[39]. Вслед за Соловьевым Вяч. Иванов определил славянофильство как «метафизику национального самоопределения» и обозначил то главное в славянофильстве, что позднее станет нравственным и художественным ориентиром и для Есенина: «вера в Русь есть утверждение Руси как предмета веры»[40]. Неслучайно В.Ф. Эрн назвал свою статью «Время славянофильствует», обозначив ту парадигму, в рамках которой осуществляли духовный поиск многие его

---

[36] *Киреевский И.В.* Отрывки // Славянофильство: pro et contra. С. 98.

[37] *Перцов П.П.* Тень славянофильства // Славянофильство: pro et contra. С. 731.

[38] *Цимбаев Н.И.* Историософия на развалинах империи. С. 187.

[39] Там же. С. 187.

[40] *Иванов В.И.* Живое предание. Ответ Бердяеву // Славянофильство: pro et contra. С. 762.

современники. Эрну удалось почувствовать «утопический нерв» эпохи: «…То, что казалось чистейшей славянофильской фантастикой и патриотическими сновидениями, начинает сбываться, переходить в явь <…> становится исторической действительностью <…> русская идея всечеловечности загорается небывалым светом над потоком всемирных событий…»[41].

Славянофилы стремились возвести московский быт допетровского времени «на степень нового принципа цивилизации»[42], но и есенинский принцип «узловой завязи природы с сущностью человека» мыслился поэтом как необходимое условие существования человека в прошлом и именно этот принцип, как ключ, открывал новую эпоху в существовании человечества. «…Здесь мы только в пути, – пророчествовал Есенин в «Ключах Марии», – за шквалом наших земных событий недалек уже берег» (5; 157).

Романтизация прошлого у Есенина и у славянофилов носит характер ретроспективного утопизма. У славянофилов допетровская Русь становилась идеалом не только потому, что она была истоком собственно русской государственности и колыбелью национальной ментальности. Ю.Ф. Самарин признавался: «…Мы дорожим старой Русью не потому, что она старая или что она наша, а потому, что мы видим в ней выражение тех начал, которые мы считаем человеческими или истинными…»[43]. В работах славянофилов прошлое выступало как идиллическое временное пространство. Уже в дореволюционном творчестве Есенина образ Руси обретает статус онтологической идеи, которая венчает систему его эстетических и этических ценностей. Уже в 1914 году Есенин сделал программное поэтическое заявление, которое славянофилы могли бы начертать на своем знамени:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою» (I, 51).

Эти, казалось бы, простые и всем знакомые поэтические строки хранят в себе код есенинской философии: образ родины замещает собою об-

---

41 *Эрн В.Ф.* Время славянофильствует // Славянофильство: pro et contra. С. 752.

42 *Пыпин А.Н.* Славянофильство <фрагмент> // Славянофильство: pro et contra. С. 381.

43 *Самарин Ю.В.* О мнениях «Современника» исторических и литературных <фрагмент> // Славянофильство: pro et contra. С. 242.

раз рая. Эта замена может быть прочитана не только в традиционном патриотическом ключе. «Не надо рая» именно потому, что Русь воплощает собой для Есенина, как и для Хомякова, онтологический идеал: «… Старина русская была сокровище неисчерпаемое всякой правды и всякого добра»[44]. В дореволюционном творчестве Есенина Русь также выступает «сокровищем неисчерпаемым всякой правды и всякого добра». В этом своем качестве она вмещает и телесную, и метафизическую реальность: «Схимник-ветер шагом осторожным / Мнет листву по выступам дорожным / И целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу» (1; 43); «И может быть, пройду я мимо / И не замечу в тайный час, / Что в елях – крылья херувима, / А под пеньком – голодный Спас» (1; 45) и т. д.

В послереволюционном творчестве Есенина звучание утопической ноты только усилилось: жизнетворческий пафос поэта обращен на создание идиллического топоса. Имя есенинской утопии пореволюционных лет – Инония: образ «иной страны», грядущей Руси – взыскуемой и чаемой. Поэтические образы «Инонии», как и других революционных поэм, создают утопический мир Руси, существующей в идиллическом пространстве: за «млечными холмами средь небесных тополей»[45]. В интерпретации поэта постижение народной грамоты даст возможность утопическим проектам стать реальностью: «Пространство будет побеждено, и в свой творческий рисунок мира люди, как в инженерный план, вдунут осязаемые грани строительства» (5; 203).

Современники вспоминали, что славянофилы «выступали как пророки будущего, порицающие современников. Они возносились на недосягаемую высоту, с которой <…> презрительно смотрели на гниющий западный мир и на поклонников отживающей свой век цивилизации»[46].

Революционные поэмы Есенина создавались не только как пророческий метатекст, их отличает обличительный пафос, направленный против технократии западной цивилизации, потерявшей веру и гармонию существования:

---

[44] *Хомяков А.С.* О старом и новом // Хомяков А.С., Киреевский И.В. Избранные сочинения. С. 36.

[45] Подробнее см.: *Серегина С.А.* Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. Иваново, 2015, № 3 (47). С. 116–129.

[46] *Чичерин Б.Н.* Воспоминания. Москва сороковых годов <фрагмент> // Славянофильство: pro et contra. С. 190.

И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земли, –
Страшись по морям безверия
Железные пускать корабли! (2; 65)

Позднее, в «Железном Миргороде» Есенин скажет о культуре Запада как о «культуре машин» (5; 170), которой правит «беспощадная мощь железобетона» (5; 167).

Демиургические усилия лирического героя революционных поэм направлены на «прободение в вечность», на прорыв сквозь вечную границу, отделяющую мир этот и иной: «Протянусь до незримого города, / Млечный прокушу покров»; «Подыму свои руки к месяцу, / Раскушу его, как орех» (2; 61–62). Прометеизм лирического героя, соединившего земную твердь и пространство неба, выводит творческий поиск Есенина за пределы комплекса славянофильских представлений. В революционных поэмах Есенин создает теургический проект мироустройства, демонстрируя тем самым свою сопричастность духовному поиску русского космизма[47].

Тем не менее, остается то, что позволяет увидеть философские построения славянофилов и утопический опыт Есенина как этапы в становлении одной культурной парадигмы – это образ допетровской, Московской Руси. Она была, в конечно итоге, и для славянофилов, и для Есенина неким метафорическим образом, символизирующим не столько историческую реальность гармоничного существования в прошедшем, сколько его потенциальную возможность в будущем. Замечательно сказал о славянофилах современник Есенина А.С. Глинка-Волжский: «…Русское прошлое – их родное, лично родное, духовно родное, кровно родное, оно в них, оно – факт их внутреннего опыта, не столько исторического познания, сколько сердечного понимания, духовно-кровного постижения»[48]. Таким же фактом «внутреннего опыта» была для Есени-

---

[47] См. об этом подробнее: *Серегина С.А.* Теургический проект мироустройства в *маленьких поэмах* С.А. Есенина // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения: X Шешуковские чтения: В 2 ч. М.: Моск. педагог. гос. ун-т, 2005. Ч. 1. С. 399–405; *Она же:* «Маленькие поэмы» С.А. Есенина как циклическое единство // Современное есениноведение: Науч.- методич. журн. Рязань, 2008. № 8. С. 136–144.

[48] *Глинка-Волжский А.С.* Святая Русь и русское призвание // Славянофильство: pro et contra. С. 741.

на его голубая Русь-Инония, явленная знаками в настоящем, и полностью возможная только в будущем.

Литература

1. *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Избранные труды / Сост., авторы вступ. ст. и коммент. А.А. Ширинянц, А.В. Мырикова, Е.Б. Фурсова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 888 с. (Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века).
2. *Бараг Л.Г., Новиков Н.В.* А.Н. Афанасьев и его собрание народных сказок // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. М.: Наука, 1984. С. 377–426.
3. *Бердяев Н.А.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. YMCA-Press, 1989. – 712 с.
4. *Зибницкий Э.* Наследие славянофилов и современная Россия // Знамя. 2005. № 10. С. 180–191.
5. *Есенин С.А.* Полное собрание сочинений: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. М.: Наука; Голос, 1995–2002.
6. С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / Сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. – 446 с.
7. Славянофильство: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. В.А. Фатеева. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. – 1056 с.
8. *Хомяков А.С., Киреевский И.В.* Избранные сочинения / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Н.И. Цимбаев. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 544 с.
9. *Цимбаев Н.И.* Историософия на развалинах империи. М.: Изд-кий дом Межд. ун-та в Москве, 2007. – 616 с.

МИСТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.В. ЧАЯНОВА[1]

Н.В. Михаленко

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Аннотация: Цикл повестей А.В. Чаянова восходит к романтической и мистической прозе А.С. Пушкина, произведениям В.Ф. Одоевского, Антония Погорельского, эстетике Э.Т.А. Гофмана, а также к историко-фантастическим текстам В. Брюсова, М. Кузмина, Б. Садовского, П. Муратова. Многие сюжеты, темы, мотивы романтических произведений XIX века Чаянов использует в своих повестях. Чаяновские повести поднимают традиционную тему соблазнов человека, двойничества, власти потусторонней силы и свободы воли, самопознания. Писатель исследует поведение человека в пограничных состояниях, при столкновении с непознанным и пугающим. В основе мистических повестей Чаянова лежит традиционный средневековый сюжет пляски смерти, когда жизнь человека распадается на две части – обычную и полную мистических испытаний, возникает тема власти рока над судьбой человека. Оказавшись на пограничье, его герои вынуждены или бороться, или покориться непознаваемому. Но мистическое у Чаянова связано и с глубокими подсознательными исканиями героев. Так, в «Истории парикмахерской куклы…» Владимир ищет воплощения вечно женственного, в сущности – своей анимы (по К.Г. Юнгу), что персонифицируется для него в образе одной из сестер Генрихсон – сиамских близнецов. В «Юлии…» поднимается вопрос о границах человеческой власти, об ограниченности природы человека. В «Венедиктове» – вопрос о свободе воли и праве выбора. В «Венецианском зеркале» – о принятии темной стороны своей личности.

Ключевые слова: А.В. Чаянов, мистическая тема, романтические повести.

GOTHIC MOTIFS IN WORKS OF A.V. CHAYANOV

N.V. Mikhalenko

A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: The novels of A.V. Chayanov go back to the romantic and gothic prose of A.S. Pushkin, works of V.F. Odoevsky, Antony Pogorelsky, the aesthetics of E.T. A. Hoff-

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет средств Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSCF, the project № 17–18–01432).

mann, as well as to the historical and fiction texts of V. Bryusov, M. Kuzmin, B. Sadovsky, P. Muratov. Chayanov uses many subjects, themes, motifs of romantic works of the XIX century in his works. Chayanov's novels raise the traditional theme of earthly temptations, duality, the power of supernatural beings, freedom of will, and self-knowledge. The writer examines the behavior of a person in border states, in collision with the unknown and frightening. At the heart of the mystical stories of Chayanov lies the traditional medieval plot of the dance of death, dance macabre, when a person's life falls into two parts: ordinary and supernatural, full of mystical tests; and he reiterates the theme of the power of fate over one's destiny. Once on the edge of this world, his characters are forced either to fight, or to surrender to the unknowable. But Chayanov's mystical is connected with deep subconscious searches of heroes. So, in «The History of the Hairdresser's Doll...» Vladimir is looking for the embodiment of the eternally feminine – in fact, for his anima (according to C.G. Jung) – and it is personified for him in the image of one of the sisters Heinrichson, the Siamese twins. The subject of «Julia...» is the question of the limits of human power and the limitations of human nature. In «Venediktov» the author turns to the question of free will and the right to choose, and in the «Venetian Mirror» – to the acceptance of the dark side of one's personality.

Key words: A.V. Chayanov, gothic motifs, romantic novels, «My brother Alexei's journey into the land of peasant utopia».

В мистических повестях А.В. Чаянов обращается к романтической традиции, интерпретируя ее в рамках модернистской эстетики. Произведения Чаянова – это «литература о литературе», где традиционные романтические сюжеты обретают новое звучание, объединяются в прихотливом, эклектичном калейдоскопе.

В начале 1912 года Чаянов издает небольшой сборник своих стихотворений – «Лёлина книжка»[2], тиражом 20 экземпляров, предназначавшийся для круга друзей. Все стихи сборника проникнуты образом Елены Васильевны Григорьевой, ставшей впоследствии первой женой Чаянова. «Лёлина книжка» – первая часть литературной биографии Чаянова, здесь проявятся те характерные черты, которые впоследствии заиграют в прозе писателя.

Сновидческая реальность мистических повестей Чаянова отразилась и в этом сборнике. Открывает «Лёлину книжку» стихотворение, очень хорошо передающее состояние героя чаяновских повестей, который выпадает из обыденной реальности и не может найти опору в стремительно изменяющихся событиях, не видит из них выхода: «Мне стра-

---

[2] *Чаянов А.В.* Лёлина книжка. М., 1912.

нен сад покинутый, / Унылых урн живая белизна, / И кажутся везде раскинуты / Живые сети сна. // Не рад теперь и саду я, / Куда вошел шутя. Не рад весне / И лгу, себя не радуя, / Что это все во сне. // Мое смущает зрение / Миганье свеч и надпись “позабудь” / И непонятное волнение / Мою сжимает грудь»[3].

Интересно, что в стихотворении, созданном для Елены Васильевны Чаяновой, тогда еще невесты писателя, в описании вечернего времяпрепровождения, обычного для пикника, связаны мистическая и любовная темы: «Костер. А вечером – ракеты, / Рассказы страшные, сонеты…»[4].

В любовной лирике Чаянова – гармония бытия, где все образы пластичны, поддерживают друг друга. Цветовые, звуковые, кинестетические образы равноправны в его стихах, составляют единую палитру, создают картину. Так, в стихотворении «Был этот вечер тих и ал…» алому закату вторят отцветающие маки «На грядках маки отцветали…», птичьему пению – фортепианная игра сестры («А в парке птицы пели»): «Сестра играла полонез». Пластике волос соответствуют опадающие розовые лепестки («Прядь непокорная волос / Тебе ложилась на висок. / Ты лепестки душистых роз / Роняла на сырой песок»[5]). В этих стихах заметно влияние В.Я. Брюсова и И. Северянина.

Чаянова привлекает и поражает гармония жизни и согласие человеческих душ («Они встречались в этом парке / Читали Гёте и потом / Мечтали шепотом о том, / Как хорошо в полудень яркий / Сбирать за речкою цветы / Ромашку, кашку… В именины / Плести для тетушки Арины / Венок куриной слепоты. И эти золотые дни / Такими длинными казались. / И раз, задумавшись, – они / Случайно вдруг поцеловались»[6]). Любовное чувство в стихах Чаянова варьируется от теплой нежности до страсти («Все четко так, / Как на закатном небе / Узор желтеющей листвы. // И радость тихая / В наклоне головы»; «И солнце с милой Лёли / В песке чертило тень»[7]; «В тот час весенний / Готов упасть я / К твоим ногам, // К руке любимой / Прильнуть губами / И целовать…»[8]; «Мне хочется дышать твоими волосами, / Вдыхать их знойный страстный яд, / И хочется

---

[3] *Чаянов А.В.* Лёлина книжка // Чаянов А.В. Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ С. 11.

[4] Там же. С. 17.

[5] Там же. С. 13.

[6] Там же. С. 14.

[7] Там же. С. 26.

[8] Там же. С. 24.

безумными часами, / Глаза целуя, пить твой взгляд»[9]). Частая тема любовной лирики Чаянова – грань, которая разделяет влюбленных, – «Но между нами порог незримый встает опять»[10]. Это то мистическое, роковое чувство, которое будет управлять героями его повестей.

Мистическая тема появляется и в еще одном поэтическом произведении Чаянова, опубликованном в конце «Лёлиной книжки», – «Прологе к торжественному заседанию Всемирной Академии Истинного Искусства и истинных надписей». Поэт, герой «Пролога», отправляется на поиски своей возлюбленной, но не найдя ее «на углу у дома… / У милых колоннад», решает прекратить писать стихи и обратиться к магии:

Стихов своих лирических
Сожгу, сожгу тетрадь,
И тайн кабалистических
Начну теперь искать.
Бросает тетради в камин.
Горят стихи, свиваются,
Коробятся листы.
И дымом поднимаются,
Афьялевы цветы[11].

Своими действиям поэт не приобщается к таинственным силам природы, а собирает своих друзей на заседание шутливо названного общества. Также и в повестях Чаянова мистика и ирония будут соседствовать: «Гром и адское пламя. Поэт по толстой книге читает заклятья. В удушливом дыму ему является видение его друзей, собравшихся на заседание Всемирной Академии <…>. С воплем радости он устремляется к ним»[12].

Мистический цикл Чаянова восходит к романтической и мистической прозе А.С. Пушкина, произведениям В.Ф. Одоевского, Антония Погорельского, переизданной в 1913 году повести В.П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» и, конечно, к эстетике Э.Т.А. Гофмана, которо-

---

[9] Там же. С. 29.

[10] Там же. С. 24.

[11] *Чаянов А.В.* Пролог к торжественному заседанию Всемирной Академии Истинного Искусства и истинных надписей // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 34.

[12] Там же.

му Чаянов посвятил свою первую повесть. Как писал В.Б. Муравьев, повести Чаянова – «не подражание сочинениям конца XVIII – начала XIX века, не пародия на них. Это литература XX, в которой мировосприятие и художественная культура свойственны не тем далеким временам, а первым десятилетиям нашего столетия и художественным поискам писателей того времени»[13]. Историко-фантастическая проза В. Брюсова, М. Кузмина, Б. Садовского, П. Муратова – вот контекст мистических повестей Чаянова. Муравьев также обращал внимание на то, что для повестей Чаянова характерно «сочетание реализма и фантастики, это какая-то документальная фантастика и прежде всего это доподлинно московская фантастика»[14]. Приведем здесь и замечание О.А. Павловой об общей тенденции литературы Серебряного века – «при становлении модернизма в символизме реконструировался романтический тип творчества». Он проявился в феномене артистизма (театральности), который обнаружился в «особом интересе писателей рубежа XIX–XX вв. к стилизации, пародии, утопии и эстетскому формотворчеству (как в игре в "другие эпохи" и "идеальный мир")»[15].

Сюжеты, темы, мотивы романтических произведений XIX века Чаянов использует в своих повестях. В «Венедиктове» появляется инфернальный друг главного героя, способный подчинять своей воле людей. Его образ сходен с Варфоломеем из повести В.П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» и Вашиаданом из произведения И.А. Мельгунова «Кто же он?». В повести М.Н. Загоскина «Концерт бесов» герой присутствует на концерте мертвецов, выходцев из ада, действие происходит в театре Маддокса, как и в «Венедиктове», где Булгаков попадает на черную мессу. Призрак Лауретты сопровождает Зорина на маскарадах и вечерах, а в чаяновской «Юлии…» герой следует за дымным видением. В повести В.Н. Олина «Странный бал» герой также веселится вместе с инфернальными существами. Произведения Чаянова с мистической традицией начала XIX века роднит быстрая смена картин, мистические перевоплощения, взаимодействие с потусторонними силами. Но в повестях

---

[13] *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 298.

[14] Там же.

[15] *Павлова О.А.* Русская литературная утопия 1900–1920-х годов в контексте отечественной культуры: автореф. дис. … докт. фил. наук (10.01.01); Волгоградский государственный университет. Волгоград. 2006. С. 3.

Чаянова мистика основывается на психологизме, взаимодействии с подсознанием, которое выходит из-под контроля героя. Инферно часто оказывается не внешней силой, а внутренними, тщательно скрываемыми чертами в характере человека, «тенью» (по К.Г. Юнгу).

Интересно, что и в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии…» Чаянова продолжается традиция мистических повестей. В газете «Зодий», которую читает главный герой романа Алексей Кремнев, дается объявление о выходе книги «История автомобиля» с краткой аннотацией: «Автор повествует, как автомобиль марки “Систлей” переплыл океан под угрозой немецких субмарин, попал в дворцовые гаражи занесенного снегом Петрограда 1916 года. Как дебютировал он, качая на своих рессорах тоскующую Alise, как несколько месяцев после он умчал на малую Невку окровавленный труп Распутина, как был он захвачен на углу Литейного волынцами 26 февраля 1917 года, как служил он верой и правдой Чхеидзе, Терещенко, Чернову и Церетели…»[16].

Подходя к рассмотрению повестей Чаянова, надо сказать о некоторых произведениях, важных для анализа мистико-литературного контекста. Одним из наиболее близких по тематике и проблематике к сочинениям русского автора является популярный в то время роман Густава Майринка «Голем» (впервые опубликован в 1914 г. на немецком языке, первое отдельное издание романа («Курт-Вольф-Ферлаг», Лейпциг) – 1915/16, перевод на русский перевод М. Кадиша – (Издательство С. Ефрон, Берлин, 1921. Вероятно, Чаянов мог познакомиться с текстом романа на немецком языке во время своей зарубежной командировки в Берлин в 1920). В нем очень подробно показан диалог человека со своим подсознанием. В центре романа – легенда о Големе – искусственном человеке, призванном исполнять поручения раввина. Роман представляет собой сон человека, к которому попала шляпа, на ней помещено странное имя – Атанасиус Пернат. Дальше все события книги передаются глазами этого героя. Страшась обретения себя, памяти о себе, главный герой живет в неведении, довольно автоматически, как во сне. Он не знает своего прошлого, не понимает настоящего. Но однажды к нему приходит непонятный человек и приносит древнюю книгу, открывает ее на главе «Ibbur» (с иврита – беременность, здесь же – «мистическое зачатие», в иудейской мистике особое духовное посвящение). И жизнь

---

[16] Вклейка в роман «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова.

Перната меняется, он встречается со своей тенью, с иррациональным, которое он отрицал в себе и жизни.

Пытаясь вспомнить человека, принесшего книгу (причем герой «знал точно, каким был незнакомец, но не мог его передать»), Пернат старается повторить его действия и начинает чувствовать себя им: «У меня было чужое безбородое лицо с выдающимися скулами и косыми глазами. <…> Я трясся от ужаса и испуга, сердце мое было готово разорваться, и я чувствовал: пальцы призрака, которые только что еще копошились в моем мозгу, отстали от меня. <…> Теперь я знал, каков был незнакомец, я мог снова чувствовать его в себе, каждое мгновение, как только я хотел, но представить себе его облик, видеть его лицом к лицу – это все еще не удавалось мне и никогда не удастся»[17]. Этот незнакомец – он сам, поэтому-то для того, чтобы понять его, герой должен стать им: «Он, как негатив, незримая форма, понял я, очертаний которой я не могу схватить, в которую я сам должен внедриться, если только я захочу осознать в собственном я ее облик и выражение»[18]. Пернат был сумасшедшим, доктор «замуровал его болезнь», закрыв и память героя, ничто в жизни не должно было нарушать его покой.

Голем – образ человека, отрицающего иррациональное, это символ жизни Перната до начала событий: «Однако настоящего человека из него не получилось, только смутная, полусознательная жизнь тлела в нем. Да и то говорят, только днем и поскольку у него во рту торчала магическая записочка, втиснутая в зубы, эта записочка стягивала к нему свободные таинственные силы вселенной»[19]. В тот момент, когда раввин забывает достать у него записочку изо рта, Голем становится неуправляемым – непознанное и непонимаемое выходит из человека, круша все на своем пути. Каждый из героев романа что-то знает о Големе, кто-то из них встречал его на своем пути и описывает это свое видение как потерю всякой власти над телом и душой – человек каменеет на несколько мгновений – время, когда бессознательное выходит на уровень сознания – шок открытия себя. Причем люди знающие способны понять, что Голем – лишь часть их. Жена Гилеля, раввина, вспоминала о своей встрече с неизведанным: «Она была вполне уверена в том, что это могла быть только ее собственная душа. Выйдя из тела, она стала на мгновение против нее и обликом

---

[17] *Майринк Г.* Голем [пер. с нем. Д. Выгодского]. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 46.
[18] Там же. С. 50.
[19] Там же. С. 69.

чужого существа заглянула ей в лицо. Несмотря на отчаянный ужас, овладевший ею тогда, она ни на секунду не потеряла уверенности в том, что тот другой мог быть только частицей ее собственного духа»[20].

Характерно, что тема двойничества, тщательно скрываемой темной стороны личности, подсознательного важна и для Чаянова – во всех его мистических повестях она является ведущей темой. Каждый раз его герои встречаются с пугающим непознанным, обретая на этом пути себя. И Гилель, герой Майринка, говорит: «Знай, что человек, который посетил тебя и которого ты зовешь Големом, означает воскресение из мертвых внутри духа. Все на земле не что иное, как вечный символ в одеянии из праха»[21].

Тема карт, символизирующих самопознание, также входит в роман. Пернат в комнате без дверей находит колоду карт Таро. И тут проходит следующий этап его посвящения – он борется опять-таки с Големом, теперь принявшим вид пагада (Маг, первая карта высшего аркана таро). Пернат уже может управлять своим бессознательным: «Пагад... забивается в угол и оттуда смотрит на меня моим собственным лицом. Долгие часы сидел я здесь, съежившись, неподвижно, в своем углу – закоченевший скелет в чужом истлевшем платье! И он там: он – это я. <…> Я крепко пригвоздил его своим взглядом, и ему не удавалось расплыться в утренних сумерках, несших ему через окно свою помощь.<…> Шаг за шагом отстаивал я мою жизнь, жизнь, которая уже принадлежала не мне…»[22].

И если у Чаянова в «Бутурлине» карты имеют роковое влияние на судьбу человека: он не может спастись от власти предопределенного, то герой Майринка способен постичь себя и побороть темную сторону.

Перната занимает карта «Повешенного» – его внутренний мир сейчас перевернут с ног на голову, новое слишком стремительно захватывает его. Карта «Повешенного» имеет еще и другое значение: она символизирует обряд инициации, пути через смерть к пророческому знанию и постижению мира. В этом и суть его духовного пути. От безволия к обретению себя и мира. Он видит скрываемое, потаенное, способен воплотить маленькие чудеса Мириам.

Характерно, что процесс обретения себя идет медленно – сначала «просыпается» мозг героя, его способность постигать неизведанное. И

---

[20] Там же. С. 72.
[21] Там же. С. 74.
[22] Там же. С. 90.

уже в конце книги герой обретает власть над своими чувствами, научается понимать их. Песенка о розовом сердечке: «А где сердечко из коралла? / Оно на ленточке висело / И на заре сияло алой», – которая волнует Перната и будит воспоминания, входит в его жизнь – он находит в лавке торговца то самое сердечко (символ следующего этапа постижения мира через эмоции), обретает способность любить, и теперь эта любовь ведет его по жизни. Он находит Гилеля и Мириам, проходя новое посвящение – теперь уже преодолевая смерть.

В конце книги мы уже видим воплощенный рай, в котором Пернат и пребывает. Причем это уже не сон героя, в чьи руки попала чужая шляпа, а реальность, явь, которую он обретает. Заканчивается книга видением воплотившегося счастья Перната: «Когда ворота раскрываются, я вижу за ними мраморный дом, похожий на храм, и на его ступенях: Атанасиус Пернат, и к нему прислоненная: Мириам, оба смотрят вниз на город. На одно мгновение, Мириам поворачивает голову, замечает меня, улыбается и говорит что-то шепотом Атанасиусу Пернату. Я зачарован ее красотой. Она кажется такой же молодой, какой я видел ее сегодня ночью во сне. Атанасиус Пернат медленно поворачивается ко мне, и у меня замирает сердце. Мне чудится, будто я стою перед зеркалом, так похоже его лицо на мое собственное»[23] – это уже следующий этап посвящения, характерно, что повествователь проходит его вместе с Пернатом, – возможность увидеть в себе, в своей жизни реализацию счастья, а не только темной стороны. И следующий этап – то, с чего началась книга и чем она завершилась: «Ворота закрываются, и я вижу снова только сияющего Гермафродита». – Символ возможности открыть в себе женское и мужское, соединив их в гармонии.

Тема обретения себя, предела власти человека над собственной судьбой, значение рока в жизни человека, того, что он может противопоставить инферно, – нить, объединяющая повести Чаянова. В «Истории парикмахерской куклы…» инфернальное начало скрыто в Берте и архитекторе М., герой и Настенька из «Венедиктова» выступают как борцы с дьявольским наваждением, в «Венецианском зеркале» Алексей и Кет изменяются, чтобы восстановить потерянное счастье, борются со стеклянным человеком, Бутурлин в своих фантастических приключениях склоняется под властью рока, идет на сделку со стариком Брюсом, инфернальными силами, а его возлюбленная (Жервеза) несет в себе частицу рока, подчи-

[23] Там же. С. 150.

нена ему, герой из «Юлии» символически открывает собственное подсознание, исследует его и побеждает, обнаруживая, что девушка, в которую он влюбился, всего лишь дымный фантом.

И.В. Герасимов в книге «Душа человека переходного времени»[24] говорил о важности в произведениях Чаянова масонской символики. Так, в «Парикмахерской кукле» главный герой – архитектор, что может намекать на название одной из масонских степеней (Бог – Великий Архитектор Вселенной), в «Венецианском зеркале» спуск в подвал за старинным зеркалом, в темную комнатку также соответствует масонскому ритуалу посвящения. В «Венедиктове» с основным из символов братства связаны треугольники, обозначающие души людей.

О.А. Павлова в докторской диссертации, исследуя утопию 1920-х годов XX века, писала и о романтических повестях XIX века, ее заключения применимы и к произведениям Чаянова. Модель «жизнь как игра» и связанное с ней карнавальное мироощущение, которое проявляется в театрализации действительности и создании образа человека-артиста, в повестях наполняется новыми смыслами: «Выражением этих смыслов в поэтике повестей служат мотивы иррациональной, случайной (что символизировано моделями карточной, кегельной, бильярдной игры) инфернальной силы, манипулирующей людьми; мотивы марионетки, трагедии куклы, безумия. Создается образ тотально отчужденного, зловещего, хаотично изменяющегося мира, в котором человек чувствует себя неуютно»[25].

Если рассуждать о строении мистических повестей Чаянова, их архетипическом подтексте, то средневековый сюжет «Пляски смерти» символически лежит в их основе. А. Чаянов интересовался старинной западной гравюрой, ее историей, создал собственное собрание гравюр и издал книгу – краткую историю гравюры, а также методику ее собирательства. В его работе «Старая западная гравюра»[26] в качестве иллюстрации, содержащейся в его коллекции, приведена как раз «Пляска смерти».

Чаянов занимался особенностями сознания средневекового человека, изучая быт и предметы интерьера этого времени. В хаосе событий

---

[24] *Герасимов И.В.* Душа человека переходного времени. The soul of the transitional time's man: Случай А. Чаянова. Казань: АННА, 1997. – 190 с.

[25] *Павлова О.А.* Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: автореф. дис. … докт. фил. наук (10.01.01). С. 29.

[26] *Чаянов А.В.* Старая западная гравюра. Краткое руководство для музейной работы. Предисл. Н.И. Романова. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1926. – 81 с.

войн и революции сюжет пляски смерти был вполне оправдан и естественен. Наряду с интересом писателей этого времени к утопии, мистические картины на пограничье между жизнью и смертью часто появляются в их произведениях. «“Пляску смерти” можно понять как попытку создать, смоделировать пространство “кромешного мира”, из которого в дни чумных эпидемий молилась община: “Сердце мое трепещет во мне, и смертные ужасы напали на меня. Страх и трепет нашел на меня, и ужас объял меня” (Пс. 54)»[27].

Рассмотрим это более подробно. Реутин в статье «“Пляска смерти” в средние века» писал: «Вообще же художественный мир “пляски смерти” <…> делится на две части: то, что было раньше, и то, что будет теперь. Первая (прошедшее время) исполнена света, ясности и гармонии, это “посюсторонняя” жизнь человека; вторая (настоящее время) – его “загробная” жизнь, где все социальные статусы смешаны и уравнены в одной “дикой” пляске под “адское завывание флейты”. <…> Повседневная деятельность превращается в свою пародию, инфернально-комическую антитезу»[28]. И сюжетное строение мистических повестей Чаянова соответствует такому двойному делению. До встречи с мистическим или инфернальным персонажем, а часто до путешествия в мир мертвых (как например, в «Бутурлине» встреча с Брюсом и его пасьянсами) жизнь героя течет спокойно и размеренно. Но любопытство или непреодолимая мистическая сила влекут его к грани между мирами, после пересечения которой он начинает жить по законам другой стороны бытия (в «пляске смерти» «посредством карнавального хронотопа <…> эстетически осваивается переход из “посюсторонней” в “загробную” жизнь»)[29].

Мы встречаем чаяновских героев в момент борьбы с роковым началом жизни, инфернальной стороной. Таким образом, для героя создается ситуация выбора между светом и тьмой, похожая на восприятие средневековым сознанием последних минут жизни человека, того пикового момента, когда идет выбор между добром и злом: «Человек, дьявол играет с тобой… в этот момент будь же наготове, подумай хорошенько об этом моменте, потому что если ты выиграешь в этот момент, ты выиграешь и

---

[27] *Реутин М.Ю.* «Пляска смерти» в средние века // Arbor Mundi. Мировое древо. Выпуск 8. М.: РГГУ, 2001. С. 9–38.

[28] Там же. С. 15

[29] Там же. С. 17.

все остальное, но если проиграешь, то все, что ты сделал, не будет иметь никакой ценности»[30].

Для живописной интерпретации «пляски смерти» характерна композиция, где «двухфигурные композиции (мертвый-живой) изображают действие, в котором активная сторона – мертвец, пассивная – живой <…>»[31]. Так и в повестях Чаянова, живые словно бы повинуются силе, исходящей от людей или существ, стоящих на грани или за гранью бытия.

Можно провести аллюзивную параллель между работой Джеймса Энсора «Автопортрет в окружении масок» (1899) (Антверпен, частное собрание) и мистическими повестями Чаянова. Портрет художника обрамляют изображения масок, скелетов, ряженых. Похожий спектр лиц и образов в их фантасмагорическом переплетении мы встречаем и произведениях Чаянова.

Мотив пляски смерти часто возникал в произведениях поэтов XX века. К нему обращался А.А. Блок в своих «Плясках смерти» (1912–1914), А. Белый в цикле стихов «Пепел» (1905). В стихотворении В.Я. Брюсова «Пляска смерти» («Немецкая гравюра XVI века») (1909) адский танец под дудку смерти объединяет крестьянина и короля, монахиню и любовника, весь мир охватывает вихрь умиранья и тленья: «Мы, быть может, не допашем / Нивы в этот летний зной, / Но зато уже попляшем – / Ай-люли! – вдвоем с тобой! / Дай мне руку! Понемногу / Расходись! пускайся в пляс! / Жизнь – работал; час – в дорогу! / Прямо в ад! – ловите нас!»[32]; «За столом, под балдахином, / Ты пируешь, мой король. / Как пред ленным господином, / Преклониться мне позволь! / Я на тоненькой свирели / Зовы к пляске пропою. / У тебя глаза сомлели? / Ты узнал родню свою? / Встань, король! по тройной зале / Завертись, податель благ! / Ну, – вот мы и доплясали: / С трона в гроб – один лишь шаг!»[33] Интересно, что как заглавие произведение Брюсова, так и его содержательную основу составил сюжет западно-европейской гравюры, что роднит стихотворение поэта и мистические произведения Чаянова.

---

[30] Ф. Арьес приводит слова из проповеди Савонаролы. (*Арьес Ф.* Указ. соч. С. 124) // Цитируется по: Там же. С. 17.

[31] *Реутин М.Ю.* «Пляска смерти» в средние века. С. 54–55.

[32] *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. / Под общ. ред. П.Г. Антокольского и др. Т. II. Стихотворения 1909–1917 / Подг. текстов и примеч. А.А. Козловского. Оформл. худ. Е.А. Ганнушкина. М.: Худож. лит., 1973. С. 356.

[33] Там же. С. 357.

Чаяновские повести поднимают традиционную тему соблазнов человека. В «Истории парикмахерской куклы…» – это «создание себе кумира», любовь к кукле. В «Венецианском зеркале» – тема двойничества, власти тени над жизнью человека. В «Бутурлине» – управление судьбой личности, изменение этой судьбы в угоду различным пристрастиям, в «Венедиктове» – подчинение воли человека, в «Юлии» – посягательство на теургию. Везде поднимается вопрос о пределах власти над человеком подсознательных сил, инферно.

Повесть «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» Чаянов посвятил «памяти великого магистра Эрнеста Теодора Амадея Гофмана». Многие черты его произведений повлияли на прозу Чаянова. Например, это вихревая смена событий, не всегда логичных, как в «Житейские воззрения кота Мурра…» (1819, 1821), необыкновенные повороты сюжета и соединение посредством мистики несоединимого, невероятная концентрация событий, подчиненных власти рока.

Кукла несет в себе черты Медузы-горгоны и Афродиты, с которой ее сравнивает автор, является символом власти природных сил, их роковой мощи и власти над человеком: «Это была удивительная восковая кукла. Густые змеи рыжих, почти бронзовых волос окаймляли бледное, с зеленоватым опаловым отливом лицо, горящее румянцем и алыми губами и в своей композиции укрепленное огромными черными глазами»[34]; «Освобожденные от бумаги рыжеволосые горгоны Медузы блеснули на солнце своими бронзовыми косами, и глубокий взор снова упал в самую глубину души московского архитектора»[35].

В связи с этим образом стоит упомянуть символистскую живописную традицию, в которой воплотился похожий женский образ. Так, Фернанд Кнопф создал картину «Спящая Медуза» (1896) (Нейн-сюр-Сен, собрание Феликса Лабисса), на ней изображено зловещее существо-гибрид с лицом женщины. Это полусущество воплощает таинственность и неопределенность, в ней заключена сила и власть, мистическая привлекательность, она связана с иным миром, выполняет пограничные функции. Характерно, что в повести Берта и ее сестра сравниваются с образом Медузы-горгоны.

---

[34] *Чаянов А.В.* История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М. // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 54.

[35] Там же. С. 61.

Аллюзивно очень близко связан с героиней Чаянова образ «Astarte Syriaca» («Астарты Ассирийской») (Манчестер, Художественная галерея) с одноименной картины Данте Габриеля Россетти 1877 г. Полотно изображает Венеру – богиню любви, но не в ее знакомом греческом обличье, а жестокой и таинственной – так, как ее представляли себе древние жители Вавилона и Ассирии. У богини русые волосы, оливковый, темный цвет кожи, ее фигура заключена в зеленый хитон, складки которого окутывают богиню, как морские волны. За ней стоят две ее служительницы – также в зеленых одеяниях с пышными рыжими волосами. Тело богини не по-женски сильное. Настроение картины мрачное, гипнотизирующее, во взоре и фигуре богини скрыта внутренняя сила.

Владимир возводит образ Берты к идее вечной женственности, венцу его поисков: «Все мечты Владимира о конечном женственном, о том, к чему все пройденные женщины были только отдаленным приближением, казалось, были вложены в это лицо»[36]. Поражает Владимира именно «женственное начало» в кукле.

Характерно, что средневековый сюжет поиска возлюбленной по ее портрету, золотому волосу, видению, пришедшему во сне, здесь сильно снижается и обретает смысл бегства от реальности.

Владимир видит сестер (сросшихся бедрами близнецов) уже на сцене: «Знакомые змеи бронзовых волос ниспадали на роскошные формы зеленоватого опалового тела, черные глаза Берты растворили его душу, а красный рот дышал сладострастной улыбкой»[37], Чаянов особо отмечает как здесь, так и в других местах повести, зеленоватый отлив кожи, что символически можно отнести к своеобразному знаку «нечеловеческого» в природе сестер.

Чаянов сравнивает их с «Рождением Венеры» (1482–1486) С. Боттичелли: «Густые змеи рыжих, почти бронзовых волос окаймляли бледное, с зеленоватым отливом лицо, горящее румянцем и алыми губами и в своей композиции укрепленное огромными черными глазами, линии плеч, бедер и живота струились подобно изгибам тела диковинной Венеры великого Сандро»[38]. Человек в его повести сталкивает с неведомыми ему силами другого мира и погибает, пытаясь понять их. Это силы подсознательного, которые, тщательно скрываемые, губят героя.

---

[36] Там же. С. 55.
[37] Там же. С. 70.
[38] Там же. С. 71.

В Берте поражает Владимира «какая-то приятность, какая-то недосказанная тайна», которая «пропитывала все ее существо»[39]. Она видится ему погруженной в иной мир: «Ее кажущаяся оживленность была холодна <…> Казалось, что где-то там, вне наблюдения собеседника, у нее была иная жизнь, завлекательная глубокая своим содержанием»[40]. Часть жизни героини будто осталась в кукле.

За сестрами Генрихсон тянется мистическая история. Когда Владимир приезжает в Гейдельберг, где были изготовлены скульптуры сестер, ему сообщают, что мастер, который должен был изготовить скульптуру сестер, «<…> не имевший достаточной уравновешенности, воспылал неестественной страстью к одной из сестер Генрихсон и, окончив скульптуру, повесился»[41].

Любовь архитектора тоже несет черты безумия. Не зная, как найти сестер, он становится отшельником, погруженным только в свой морок: «Непреоборимое чувство тем временем разрасталось в его душе. Он затворился в своем кабинете <…>

Рука М., водимая страстью, рисовала черты поразившего его лица в десятках все новых и новых поворотов»[42].

Рациональные поиски, объявления в различных газетах, поиски любой информации о сестрах не дают никакого результата, только отказавшись от страсти и желая поправить нервы, отправившись в Венецию, архитектор М. сталкивается лицом к лицу со своим мороком.

Характерно, что именно в Венеции он видит живое воплощение своей мечты, в «великом городе масок, призрачных зеркал, молчаливых дожей, героев Гольдони, персонажей Гоцци и великих венецианских живописцев»[43].

Как только герой забывает о своей навязчивой идее, морок вновь возвращается, напротив его окна «на противоположной стороне канала стоял огромный балаган, и на нем красовалась огромная золотая вывеска: ПАНОПТИКУМ-АМЕРИКАН. НОВО! ЧУДО ПРИРОДЫ! НОВО! ПОРАЗИТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН! СЕСТРЫ ГЕНРИХСОН!»[44].

---

[39] Там же. С. 72.
[40] Там же.
[41] Там же. С. 76.
[42] Там же. С. 57.
[43] Там же. С. 60.
[44] Там же. С. 69.

Во сне Владимира, после знакомства с сестрами, появляются символические образы, предвещающие будущий конец истории: «Всю ночь Владимира душили кошмары. Он задыхался в змеиных объятиях бронзовых кос. Влажные русалочьи руки обвивали его горящую шею, и терпкие, пьяные поцелуи впивались в его тело, оставляя следы укусов вампирьих зубов»[45].

После «катастрофы», близости архитектора и Берты, события излагаются уже из дневника Китти. В первых же строках она передает свое мистическое ощущение роковых событий: «<…> события, окружающие меня, столь необычайны, дыхание смерти окружает нас со всех сторон, и роковая развязка, очевидно, приближается»[46].

По словам Китти, колесо рока завертелось еще тогда, когда с них слепили куклу, создавая мертвый образ живых людей. Любовь Берты и скульптора носит роковой характер: «На беду, он очень понравился Берте, а песенки сестры окончательно свели его с ума. <…> Лихорадочный блеск в глазах сестры, учащенное биение ее сердца открывало в ней новое, незнакомое для меня существо. Тягостным мраком заволакивались глаза художника»[47] – страсть художника и Берты разрушительна. Ситуация усугубляется инцестом, скульптор оказывается их братом.

В повести властвуют традиционные приметы, они являются символами грядущих несчастий: «<…> причесывая свои роскошные бронзовые волосы, Берта выронила и разбила круглое зеркало… Мы с ужасом посмотрели друг на друга. Из всех ужасных примет эта была наиболее верной»[48].

И облик архитектора в этой связи имеет уже не черты Казановы, а инфернальные приметы: «Бледный, с черной ассирийской бородой, он казался человеком, продавшим свою душу дьяволу, а его говор, как и вообще у всех русских, говорящих по-немецки, был певуч <…>»[49]. Характерно, что Владимир кажется олицетворением инферно Китти, тогда как Берта несет для архитектора похожие черты – подсознательные силы отражаются в этих героях, как в зеркалах.

После гибели Берты, освободившись от страсти, Владимир впервые чувствует себя «манекеном, марионеткой, которую невидимая рука дер-

---

45 Там же. С. 72.
46 Там же. С. 74.
47 Там же. С. 76.
48 Там же. С. 77.
49 Там же.

гала за веревку. Друзья его не узнавали. Он вел замкнутый и нелюдимый образ жизни»[50]. Герой сознает себя лишенным воли, сломленным тем, что он не в силах понять и выразить.

Здесь же рассмотрим следующую мистическую повесть Чаянова «Венедиктов, или достопамятные события жизни моей. Романтическая повесть, написанная ботаником X[51]., иллюстрированная Фитопатологом У.».

В «Венедиктове» получает развитие тема управления человеческими душами. Начинается повесть традиционно, как роман XVIII века, неспешно, коснувшись деяний прошлого и переходя к событиям настоящего: «С недавних пор Плутарх сделался излюбленным и единственным чтением моим.<…> Созерцая жизни великие, невольно думаешь и о своей, давно прожитой и тускло догорающей ныне»[52].

Герой – житель деревни, пишущий собственные мемуары, полные захватывающих приключений. Взгляд героя, наполненный созерцательной грустью, обращен в минувшие времена. Свое жизнеописание он излагает подробно, рассказывая о своих родителях, детстве, годах ученичества и студенчества, как в хорошем жизнеописательном романе XVIII века.

Внезапно роковая, мистическая сила, непонятно откуда взявшаяся, начинает его манить: «<…>почувствовал я внезапно гнет над своей душой необычайный. Казалось, потерял я свободу духа и ясность душевную безвозвратно, и чья-то тяжелая рука опустилась на мой мозг, раздробляя костные покровы черепа»[53]. Герой теряет интерес к жизни, он апатичен, хотя Чаянов и наделяет его собственным интересом к культуре России прошлых эпох, собиранию книг: «Целыми днями пролеживал я на диване, заставляя Феогноста снова и снова согревать мне пунш. Весь былой интерес к древностям славяно-русским погас в душе моей, и за все лето не мог я ни разу посетить книголюба Ферапонтова, к которому ранее того хаживал нередко»[54].

Герой начинает чувствовать «чье-то несомненное жуткое и значительное присутствие»[55], ощущает, что его влечет иная сторона бытия, начинает проявляться скрытая сила подсознательного.

---

[50] Там же. С. 83.

[51] Псевдоним А.В. Чаянова.

[52] *Чаянов А.В.* Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 86.

[53] Там же. С. 88.

[54] Там же.

[55] Там же.

Однажды вечером это чувство обостряется «до тягости» и заставляет его войти в здание Медоксова театра – герой попадает в «иное царство», пересекает грань, где правят законы рока. Характерно, что он входит именно в театр – им тоже начинает управлять игра потусторонних сил.

Интересно, что истории театра Медокса посвящена монография[56] Ольги Эммануиловны Чаяновой, второй жены А.В. Чаянова. «Маддоксов театр, его маскарады и воксалы играли исключительную роль в жизни Москвы в течение четверти века и сам он пользовался достаточным вниманием москвичей»[57]. Михаил Егорович Маддокс был «превосходный и точный механик»[58], этот его талант широко использовался для подготовки специальных эффектов в театральных представлениях. Личность Маддокса необычна и интересна. Ходили слухи, что он принадлежал к масонам[59], возможно, эта связь с мистическим учением была важна и для Чаянова – именно здесь его герой встречается с потусторонними силами. В театре, помимо прочего, ставились комедии Екатерины II «Обманщик» и «Обольщенный», в которых как раз и велась борьба с масонами и Калиостро. Стоит отметить, что необыкновенной популярностью в этом театре пользовалась постановка волшебно-комической оперы «Русалка» («Днепровская русалка»)[60]. За 2 года она была представ-

---

[56] *Чаянова О.Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. (Труды Государственного Театрального Музея им. Алексея Бахрушина). Т. 1. М., 1927. – 262 с. Эта работа заслужила положительный отзыв А. Бахрушина: эта книга «глубоко и детально вскрывает социальные и бытовые пласты старой московской дворянской жизни. Богатая фактическим материалом (автор кропотливо собирал его не только в библиотеках и архивах России, но пользовался и английскими хранилищами), включающая в свое поле зрения редчайшие издания по старой Москве, делающие экскурсы в сложные научные дисциплины», см.: *Чаянова О.Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М., (Труды Государственного Театрального Музея им. Алексея Бахрушина). Т. 1. С. 5.

[57] Там же. С. 20.

[58] Там же. С. 24.

[59] О.Э. Чаянова ссылается на переписку семейства Разумовских (*Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. СПб., 1880. Т. II. С. 341): «Вспомните, Ваше Сиятельство, что Бум при Вас читал диссертацию о ядах; сообразите его теперешнее поведение, связь с Фесслером, с Медоксом, с Карамзиным. Не пахнет ли это иллюминатом?» (письмо от 10 апреля 1811 г.).

[60] Русалка: Опера комическая в 3 действиях / Переделанная с немецкого [текста К.Ф. Генслера «Das Donauweibchen»] Н.К. [Н.С. Краснопольским]; муз. Каура и Давыдова. Первый раз поставлена в Москве в 1804 г. Именно на представлении этой оперы произошел пожар в театре Маддокса.

лена 21 раз. В этой опере главным привлекательным моментом являлось как «романтическое содержание с чертовщиной, дьяволами и пляской, так и молниеносные превращения, беспрестанная перемена декораций и действий, театральных “чудесных” машин и весьма хорошо поданных куплетов». «Это был возврат до некоторой степени к иллюзорным операм середины XVIII века, уснащенный новым романтизмом»[61]. Как видим, выбор места действия чаяновской повести совсем не случаен. Автор обращался здесь к культурному контексту, к событиям другой эпохи, тщательно вписывая в них своего героя.

Только в повести «Венедиктов» Чаянова герой лицом к лицу встречается с инферно: «В темноте затихшего зала почувствовал я отчетливо и томительно присутствие того значительного и властвующего, перед чем ниц склонялась душа моя многие месяцы»[62]; «Не нахожу теперь слов описать мое волнение и чувства этой роковой встречи. Он роста скорее высокого, чем низкого, в сером, немного старомодном сюртуке, с седеющими волосами и потухшим взором…»[63].

На сцене герой видит девушку, также, как и он, подчиненную мистической власти. Отметим, что здесь воспроизводится ситуация кукольного театра – дьявол ведет судьбы людей: «Томительную покорность и страдание душевное видел я в ее ищущем взоре. Казалось мне ясно, что и она и я покорны одному кругу роковой власти, давящей, неумолимой»[64].

Характерно, что следуя за инферно, герой встречает ту самую девушку, Настасью Федоровну К., она появляется «вместе с потоками света»[65], противопоставляя себя мистическим силам. Именно она, освободив себя, сможет бороться с ними.

Все действие происходит в тумане, оттого и мистическая карета кажется огромной, и офицер, с которым нечаянно сталкивается герой, «гигантского роста» – это все похоже на игру теней, ведь и герой оказывается в потустороннем мире.

Герой «погружен в стоячую, недвижную думу о незнакомце» (92). «<…> я сквозь гнилой московский туман ясно ощущал, что где-то по улицам гигантская черная карета возит незнакомца, то приближаясь, то от-

---

61 *Чаянова О.Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. С. 202.

62 *Чаянов А.В.* Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 89.

63 Там же. С. 90.

64 Там же. С. 90.

65 Там же. С. 91.

даляясь от меня»[66]. Отметим, как похоже это состояние героя на сюжет «пляски смерти», когда смерть зовет свою жертву, а та не может не следовать за ней: «Но мои ноги вросли в землю, и я остался недвижным. Чувствовал, как, поворачивая из улицы в улицу, близился страшный экипаж. Мостовая дрожала с его приближением»[67].

Настенька освобождается от власти инферно («Не имея сил добежать, она подняла предмет, бывший у нее в руках, над головою и, бросив его с размаха в воду, упала. Гнилая ночная вода пруда проглотила брошенное»[68]), и тут же возникают картины теплого домашнего уюта, служащие своеобразным камертоном и наградой героям («Никогда не забуду я этого дня, все мне в нем памятно. И половики на лаковом полу, и клавикорды с раскрытой страницей Моцартовой, и горку с фарфоровой и серебряной посудой...»[69]).

В гостиничном номере № 38 Булгаков встречается с человеком, имеющим инфернальную власть, Венедиктов демонстрирует свою власть над ним: «“Я – царь! А ты червь передо мною, Булгаков! Плачь, говорю тебе!” И я почувствовал, как горесть наполнила душу мою. Черствый клубок подступил к моему горлу, и слезы побежали из моих глаз. <…> “Беспредельна власть моя, Булгаков, и беспредельна тоска моя; чем больше власти, тем больше тоски”»[70].

Но тут в противовес марионеточной власти над человеком вступает свободная воля Венедиктова, который добровольно отказывается от власти над душой Настеньки.

Венедиктов рассказывает о черной мессе, на которой он присутствовал. Характерно, что здесь, как и в «Приключениях Бутурлина», судьба людей решается за карточным столом: «На огромном, круглом, покрытом черным сукном столе сверкали перемешанные с картами золотые треугольники. Десятка три джентльменов, изящно одетых в красные и черные рединготы, в черных цилиндрах <…> играли в пикмедриль. <…> В глубине направо высилось колоссальное изваяние, я узнал в нем ритуальное изображение Асмодея в виде козла. Именно так изображен он в книге Брайтона. Нет сил передать всю гадость и похотливость неистовства

---

66 Там же. С. 92.
67 Там же.
68 Там же. С. 93.
69 Там же. С. 94.
70 Там же. С. 96–97.

приданной ему позы. С ног до головы изваяние было залито испражнениями, горевшими голубым огнем…»[71].

Противостоять инферно может лишь свободная воля человека, обращенного к добру. Когда герой, имея фишку настенькиной души, стремиться увидеть девушку, то прекратить видение, власть над человеком способна лишь молитва и обращение к богу: Настенька «<…> в ужасе опустилась перед киотом икон, где теплилась лампада... Спасов лик строго глянул мне в душу, и видение потускнело»[72].

Настенька в видении Венедиктова сравнивается с Афродитой – «Рубашка скатилась к ее ногам, и мгновенье она стояла передо мной, как Киприда, рождающаяся из пены морской»[73], привычное сравнение для Чаянова (оно было еще в «Парикмахерской кукле», но здесь сделан иной акцент), что символически относит героиню к изначальным, хтоническим силам и поэтому именно она может бороться с инферно.

События разворачиваются с фантастической быстротой, находят убитого Венедиктова, а ночью к Булгакову является Настя, прося его о помощи – за ней гонятся. Герои спасаются бегством. Томительная история завершается также мистическим образом – гуляя по парку Фонтенбло, уже после побега, герои видят дуэль двух офицеров. Одним из которых оказывается Сейдлиц, которому Венедиктов проиграл душу Настеньки. Характерно, что, похоже, не только обладатель треугольника души управляет поступками подчиненного, но и подвластный его силе способен «подтянуть» к себе события, связанные с собственной судьбой.

Но таинственная история с золотыми треугольниками душ не заканчивается. Фишку, означающую душу, Булгаков находит в своем старом студенческом мундире: «Настенька взяла треугольник с трепетом, привязала себе на крест, и – странное дело! – с той поры, не знал я больше ни скорби, ни горести. Не ведаю их и сейчас, бродя, опираясь на палку, по склонам московским и зная, что душу мою Настенька бережет в своем гробике на Донском монастыре»[74]. И здесь, в конце повести обретает иной смысл евангельская заповедь: «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот сбережет ее» [Лк.: 9:24]. Булгаков, забывает о своей душе, золотой треугольник валя-

---

[71] Там же. С. 98.
[72] Там же. С. 102.
[73] Там же. С. 102.
[74] Там же. С. 113.

ется у него в кармане, он всеми силами старается спасти душу Настеньки, в награду за эту борьбу они обретают счастье и покой[75].

В 1923 году выходит повесть Чаянова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека. Романтическая повесть, написанная Ботаником Х. и на этот раз никем не иллюстрированная», над которой он работал в Лондоне.

В этой повести человек опять сталкивается с миром неизведанного. Причем сталкивается с зеркальным, стеклянным миром: «Алексею никогда не удавалось впоследствии передать своим друзьям в обычных представлениях и образах нашего мира свои стеклянные впечатления»[76].

Опять герой Чаянова интересуется антиквариатом, изделиями прошлых веков и долгое время ищет недостающий элемент: «В восьми комнатах его нового яузского особняка предметы художественного творчества пяти веков, схваченные острой гаммой экспрессионизма, несмотря на все усилия, не связывались между собою последним заключительным синтезом»[77]. Дом человека символизирует его душу: душа Алексея находится в незавершенном состоянии, точно собрана из частей, обломков прошлого («предметы пяти эпох»). Для оживления домашнего убранства, а заодно и себя он пытается обратиться к вечным силам природы: «Была нужна деталь, которая своею острой и пряной силою превосходила бы многократно все остальные слагающие <…>. Попытка использовать для этой цели деревянного негритянского идола с бенадирского берега оказалась столь же бесплодной, как и первоначальный замысел построить всю композицию обстановки на маленькой Венере старшего Пальмы»[78], – ведь и негритянский идол, и изображение Венеры связаны с изначальными си-

---

[75] Интересно, что по этой повести Чаянова была создана опера «Золотой треугольник» для баса и оркестра. В 1994 году на Международном фестивале современной музыки был исполнен из нее «Рассказ Венедиктова» Ю. Буцко. Исполнял этот фрагмент Большой академический оркестр им. П.И. Чайковского Российской государственной телерадиовещательной компании «Останкино». Художественный руководитель и главный дирижер – Вл. Федосеев. Дирижер – Александр Ведерников. См.: Афиша Международного фестиваля современной музыки с указанием монолога из оперы «Золотой треугольник» по повести А.В. Чаянова «Венедиктов». 1994 // РГАЭ. Ф. 731. Оп. 1.

[76] *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 114.

[77] Там же. С. 115.

[78] Там же. С. 115.

лами природы, причем необязательно добрыми. Замысел всякий раз оказывается «бесплодным», не происходит «последний синтез», который соединил бы «мятежную, сложную и в общем тяжелую жизнь» Алексея. Явить синтез и дать покой не может и «обитательница яузского дома». В облике Кет есть важный для Чаянова символ – «рыжие пряди волос», что служит для автора маркером женщины, связанной с потусторонним миром. И зеркальный двойник, и девушка являются персонификацией души самого героя, женственного и инфернального начал. Алексей не осознает свою темную сторону. Для того чтобы обрести гармонии духа, ему нужно познать себя.

В поисках связующего звена Алексей должен спуститься в подвал, в загроможденное и забытое собственное подсознание («<…> спустился… по сырым каменным ступеням в подвалы, до краев набитые старой рухлядью, служившей венецианцу рудой для извлечения драгоценных перлов его антикварного дела»[79]). Необходимо обратить внимание на последнюю часть цитаты – перлы извлекаются из рухляди, из того, что человек считает сором, то есть из забытого и заброшенного подсознания.

Первое впечатление от венецианского зеркала у героя похоже на ощущение Булгакова («Венедиктов») в театре. Алексей чувствует «присутствие кого-то значительного и властвующего»[80]. «Он чувствовал все свои движения связанными, и какая-то власть змеиного взгляда приковывала его к находящемуся во мраке»[81]. Герой видит собственное отражение, но как бы в иной ипостаси и осознает его как проявление мистической силы инферно. Юнг писал: «Зеркало не льстит, оно верно отображает то лицо, которое мы никогда не показываем миру»[82]. Герой настолько не готов к этой встрече, что с «этой минуты острота сознания погасла для Алексея»[83]. Интересна следующая деталь: сознание героя затуманивается, а вот с зеркальной поверхности снимаются «паутина и слои пыли». Другая часть личности обретает власть над героем: «Коллективное бессознательное не что иное, как другой, <…> зеркальный мир. Но в отли-

---

79 Там же.

80 Там же. С. 116.

81 Там же.

82 *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. Сост. А.М. Руткевич; Российская акад. наук, Ин-т филос. М.: Канон+, 2015. С. 121.

83 *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 116.

чие от простого зеркального образа, бессознательный обладает особой независимой от сознания энергией, благодаря которой он может оказывать сильные душевные воздействия… изнутри, из темноты…»[84].

Зеркало обретает власть над обитателями яузского дома, оно покоряет его своей темной, призрачной силой, которую герои отрицают. Чаянов противопоставляет тихий уют дома, благолепие Москвы необманывающей правде отражения: «Когда упали на пол последние складки желтой ткани и черная стеклянная поверхность изогнутыми линиями отразила в себе Кет, горшки кактусов и купола церквей, горой поднимающихся к закатному небу на Кулишках за Яузой, – все преобразилось в маленьком домике и чудилось, будто невидимые струи стеклянной жидкости заливают собою комнаты и растворяют все окружающие предметы, делая их призрачными. Зеркальная поверхность, казалось, излучала из себя тонкую отстоянную веками отраву и она постепенно насыщала собою воздух, мебель, картины, цветы, стены»[85].

Скрытое, тщательно таимое выходит наружу: «Под наваждением странного зеркала Алексей чувствовал и себя каким-то другим. Все те элементы его сущности, которые он *научился с годами подавлять, с неожиданной бурностью и силой проявились вновь*»[86] (курсив мой. – *Н. М.*).

Сила подсознательного, рок начинают действовать – он сталкивается со своей тенью: «Какая-то страшная сила тянула все ближе и ближе к пожелтевшей поверхности тусклого стекла. Вдруг он вздрогнул, с ног до головы покрылся холодным потом и как в подвалах канала Gracio, увидел перед собою два устремленных на него исступленных, совершенно чужих, глаза.

В то же мгновение почувствовал резкий толчок. Его зеркальный двойник схватил его правую руку и с силой рванул внутрь зеркальной поверхности, заволновавшейся кругами, как волнуется поверхность ртути»[87].

Постоянно подавляемое подсознание обретает силу и мощь, вся энергия, употребляемая героем на уничтожение своей темной стороны, выходит наружу. И негритянский идол, и изображение Венеры являют собой синтез телесного и духовного, сознательного и бессознательного.

---

[84] *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. С. 124.

[85] *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 116–119.

[86] Там же. С. 119.

[87] Там же. С. 119–120.

Они соотносятся с силами природы, где нет зла и добра. Но эти фигуры не могли дать Алексею связи с его темной стороной. Только древнее зеркало раскрыло эту сторону в том виде, который он готов был понять.

Здесь тоже интерпретируется сюжет пляски смерти – переходя в другое бытие, герой вынужден плясать под дудку двойника, так как он не властен в другом мире: «Алексей с отчаянием невероятным чувствовал, что черты его лица повторяют гримасы дьявольского двойника, а руки и ноги в каком-то онемении, несмотря на все сопротивление, следуют движению его тела. Стеклянный человек, упоенный своею властью, подошел почти вплотную к зеркалу и, иронически выгибаясь в неистовстве невероятных поз, заставлял Алексея свиваться в телодвижениях, напоминавших позы наиболее фантастических персонажей Жака Калло»[88].

Но процесс духовного роста и овладения тайнами подсознательного все же происходит в Алексее, он уже может силой воли противостоять двойнику: «Иногда бешеным сопротивлением воли Алексей задерживал упорством своей руки какое-нибудь омерзительное движение своего двойника, что приводило последнего в неистовство и заставляло в страхе отступать от зеркала»[89]. Его успокаивает то, что «ни одна его мысль не должна была вторить мыслям стеклянного человека»[90], но именно это и не дает ему бороться с двойником и побеждать его, он не может использовать силу подсознательного.

Меняется и Кет, становится похожей на Берту из «Парикмахерской куклы», в ее облике также появляется акцент на два цвета – оранжевый и зеленый: «Рыжие пряди ее волос были перехвачены жемчужными нитями и легкая зеленоватая совершенно прозрачная мосульская ткань оттеняла опаловые линии тела». В рукописи Чаянова это предложение было более распространено, затем он зачеркнул следующее (публикуется впервые): «Три ярких красных пятна искусно положенные карандашом на губы и кончики грудей придавали композиции всю остроту конечно женственного»[91]. Такой акцент свидетельствовал об изменении образа Кет. Если до появления стеклянного человека ее можно сравнить с Афродитой Уранией («небесной»), следуя терминологии Платона, то теперь она перерождается в Афродиту Пандемос («всенародную»). Если вто-

---

88 Там же. С. 120.
89 Там же. С. 121.
90 Там же. С. 120.
91 РГАЭ. Ф. 731. Оп. 1.

рая, судя по «Парикмахерской кукле» (трактовка образа Берты), связана с роковым началом, властью сил природы, то первая – символ духовности, способной бороться с инферно. Реакция на такой образ Кет разная у Алексея и двойника – если герой «готов был склониться на колени»[92] перед девушкой, как перед богиней, то двойник гротесково и похотливо обращается с ней. Борьба этих двух начал будет продолжать в душе Кет и после освобождения героя: «Однако спокойные ласки Алексея, нежные, кроткие прикосновения его поцелуев как-то не насыщали ее; Алексею чудилось, что разбуженная вулканическая страсть не может удовлетвориться человеческой любовью и человеческой лаской, и это тревожило его безмерно»[93].

Мир зазеркалья, подсознания беден и страшен: «Впоследствии он не мог вспомнить без содрогания и ужаса – тот призрачный безмолвный эфир, в котором плавали бледные существа, иногда повторяющие движения своих земных оригиналов, и еще более страшное полубытие в те минуты, когда ни одна зеркальная поверхность не ловила черты движений того, кому стеклянные существа были двойниками»[94].

Жизнь зеркального мира все более и более затягивает героя: «К ужасу своему Алексей заметил однажды изменение своего собственного сознания и ему стало казаться, что окружающий его стеклянный эфир начал просачиваться сквозь поры его тела и костные покровы черепа и растворял в стеклянном небытии его человеческую сущность. Совершая по воле своего дьявольского двойника какую-то неистовую жестикуляцию, он ощутил, до ужаса отчетливо, что неведомая ему моральная плотина начала размываться и скоро стеклянные волны поглотят и растворят его душу»[95].

Кет в борьбе с иной реальностью оказывается более стойкой, чем Алексей. Ее не удается подчинить воле потустороннего мира: «<…> порочная страсть стеклянной женщины, брошенной в его объятия законами зеркального мира, сдерживалась движениями подлинной Кет, и кипящая ярость темной стеклянной души не могла ни на один миллиметр изменить вялые движения своего стеклянного тела»[96]. Но эта борьба тяжела для Кет, жизнь угасает в ней: «Бледная, изнеможденная, с прова-

---

[92] *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 121.

[93] Там же. С. 127.

[94] Там же. С. 122.

[95] Там же. С. 123.

[96] Там же.

лившимися, но неизменно прекрасными глазами, с непонятно вульгарно выкрашенными губами, она, как сомнамбула, почти качаясь и не держась на ногах, сгорала с каждым днем»[97].

Только попытка убийства Кет заставляет Алексея напрячь все силы и вырваться из власти зеркального мира, но тут же он лишается и собственного отражения, оно остается свободным от оков, сохраняет свое бытие.

Стеклянный человек сбегает, подсознательное выходит на уровень сознания, но Алексей не может ничего противопоставить ему («Он ощущал, что только тонкая перепонка стен и занавесей отделяет его от всепоглощающего стеклянного ужаса…»[98]), даже в чертах Кет он видит изменения: «Вглядываясь в черты ее лица, Алексей замечал в нем что-то терпкое, темное, брошенное в ее душу взором того другого»[99].

Двойник изменил дом Алексея, сделав его в чем-то похожим на жилище архитектора М. – «черепахи, кактусы и немецкие эротические эстампы…»[100]. Даже после того, как все это было убрано, Алексей чувствует произошедшие изменения: ему «чудился какой-то запах тления, и гадливое ощущение осквернености наполняло его душу»[101].

Алексей борется с мистическим персонажем, но борьба идет в его душе. Подсознательное, тщательно скрываемо, а подчас и незнаемое выходит наружу – старинное зеркало позволяет высветить ту часть души героя, которую он не готов был обнаружить в себе. Этот тезис подтверждает и рукопись Чаянова (публикуется впервые). Когда Алексей все еще не может найти стеклянного человека, Чаянов изначально называет его «двойником» героя, потом зачеркивает это слово и пишет «противник»[102]: «Поэтому в ночной темноте, под мерные удары маятника часов, перед лицом спящей Кэт он почти чувственно ощущал, как его противник бродит по московским улицам и взбирается по длинным лестницам с одного этажа на другой»[103].

Алексей, которого обманул стеклянный человек, чтобы похитить Кет, начинает действовать решительно и идет по следу своего противника к

---

97 Там же.

98 Там же. С. 129.

99 Там же.

100 Там же. С. 127.

101 Там же.

102 РГАЭ. Ф. 731. Оп. 1.

103 *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 128.

гадалке Элеоноре де Раманьеско. То есть сам, сознательно вступает в мистический мир, неосторожно развернув книгу «Oculto». Герой попадает в зеркальный зал. И сознательно бросается в зеркальную глубину («увидел себя скользящим вверх ногами по поверхности гигантской черной агатовой воронки»[104]), чтобы покорить свое отражение, свою тень: «Нечеловеческим напряжением воли в последний момент у самого края бездны Алексей почти с колен прыгнул через ртутную поверхность прямо на спину склонившегося стеклянного человека. Не ожидавший нападения, он оступился и рухнул вниз всей тяжестью своего тела, увлекая с собой Алексея»[105]. Алексей действует решительно, он научился преодолевать оцепенение и хандру, которые тяготили его в начале повести, понял стеклянного человека и научился бороться с ним: «<…> И в тот миг, когда его пальцы сомкнулись, потеряв остатки растворившегося в ртути стеклянного существа, он увидел вновь свое полное и подвластное ему отражение»[106].

После овладения силой подсознательного, прежний домашний мир возвращается к нему. И облик Кет показывается здесь уже не в зеленоватом свете, а в мягких отблесках камина – «освещенная розовыми отсветами догорающих дров»[107]. Герой обретает семейное счастье.

В 1924 году выходит новая повесть Чаянова «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским Ботаником Х. и иллюстрированные Фитопатологом У. ».

Эта повесть – описание испытаний человеческой души, захваченной роком. Картина мирной и тихой жизни Бутурлина встречается только в начале повести, больше идиллических видений здесь нет: «Догорали дни московского бабьего лета. Белые плотные облака недвижно стояли на синем, почти кубовом небе. Золото осенних кленов расцвечивало Коломенское и склоны Нескучного. В воздухе реяла паутина. А по ночам холодные лунные тени летящих облаков тревожно проносились по дорожкам московских садов»[108].

Рок неожиданно посылает ему испытание: заблудившись, герой входит в иной мир – посещает графа Якова Вилимовича Брюса, которого ге-

---

[104] Там же. С. 135.

[105] Там же.

[106] Там же.

[107] Там же. С. 137.

[108] *Чаянов А.В.* Необычные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 138.

рой почитал умершим еще при жизни своего деда. Путанице в душе Бутурлина соответствуют и его блуждания: «Путаясь в темноте в переулках и спотыкаясь о подвертывающиеся под ноги тумбы, он никак не мог выйти назад к Разгуляю»[109]. Попав в дом деятеля петровской эпохи, он проходит своеобразную инициацию, начинает понимать слова Брюса, входит в инфернальный мир: «Огненная влага пламенем пробежала по жилам Федора, с первого же глотка ударила ему в голову, и старик, казавшийся где-то далеко, далеко, вдруг вырос и приблизился, а слова его старческого голоса со звоном ударяли по голове»[110].

Из завязавшейся беседы Бутурлин понял, «что граф Яков Вилимович, уже многие десятилетия покинувший свет и лишенный сна, в своем уединении денно и нощно занят раскладыванием причудливых пасьянсов, находя это занятие не менее завлекательным и значительным, чем тот жизненный пасьянс, который довелось ему пережить»[111]. Граф все знает о Бутурлине, и когда герой начинает сомневаться в силе пасьянсов Брюса («Будто сами карты, разложенные на зеленом сукне Лефортовского дома, правят незримо человеческими судьбами»[112]), угрожает отобрать у Федора Марфиньку. Рассыпав карты пасьянса («Федор в бешенстве сгреб со стола разложенные карты пасьянса в кучу и, схватив одну за другой несколько колод, начал швырять ими в побагровевшее лицо Брюса»[113]), он круто изменяет свою судьбу. Поскольку герой высыпал несколько колод карт, фантастические события льются на него, как из рога изобилия. Бутурлин, с одной стороны, принял посвящение, с другой, посягнул на законы потустороннего мира, поэтому все дальнейшее повествование – его бегство от преследующих его теней. Он встречает девушку, чье тело было «сплошь покрыто рыбьей чешуей», попадает в лапы иллюминатов, где его обвиняют в том, что его «дерзновенной рукой пресечены жизненные нити, столетиями сплетенные в гармонию обществом иллюминатов»[114]. Они хотят взять в плен его душу, замуровывая в бочках каждое из его воплощений. Только чудо спасает Бутурлина. Ему необходимо бежать из страны, так как его обвиняют в убийстве. Раскрываются неведомые истории его происхождения: при странных обстоятельствах погибает его баб-

[109] Там же. С. 140.
[110] Там же. С. 141.
[111] Там же. С. 142.
[112] Там же.
[113] Там же.
[114] Там же. С. 149.

ка, зажавши в руке страницу, вырванную из книги. Страница напоминала «оттиск деревянной гравюры или печати» (Чаянов любит вводить в свои повести дорогие ему темы – на стенах домов его героев висят старинные гравюры, герои интересуются историей древних книг). Страница принадлежала редчайшей немецкой книге «Ars moriendi», печатанной в середине XV века. «Для открытия тайны необходимо найти ту самую книгу, из которой она была вырвана»[115]. Бутурлин, как и многие герои Чаянова, погружается в мир старинных книг: «Перебирая страницы инкунабул, любуясь причудливыми гравюрами “Танца смерти” и событиями мировой хроники, изображенными искусным резцом Волгемута, Федор вдыхал в себя вместе с запахом старых книг отстой вековой мудрости и как-то по-иному понимал мир и по-иному смотрел на окружавших его студентов»[116]. Но эта его деятельность также бессмысленна и приводит к роковым последствиям, как и поиски Мадлены Фаго, пытавшейся исцелиться от рыбьей чешуи, покрывшей ее ноги, так и изыскания сыновей графа Регенсбурга, «изучавших надписи могильных плит на кладбищах юга Германии»[117]. История все больше и больше закручивается. Герои тайно, под покровом ночи вскрывают могилу, пытаясь найти фамильный бриллиант («Сняли крышку гроба, и Франц нетерпеливой рукой сдернул полуистлевший саван. В мерцающем свете фонаря среди желтых костей скелета из-под оскалившихся ребер в глаза гробокопателей блеснули голубые лучи бриллианта»[118]), спасаются бегством от полиции, которая ловит фальшивомонетчика, узнают трагическую историю о гибели «уродливой рыбы с почти человеческой старческой головой»[119] и о наказании Мадлены и Жервезы. Все причудливей и причудливей закручивается сюжет – здесь присутствует и история с переодеванием, и успешное открытие чудесного эликсира, снимающего дьявольские козни. Все причудливые сюжеты, которые знает история мистической литературы, соедини-

---

[115] «Ars moriendi» («Искусство смерти») – работы, составляющие этот сборник, принадлежат к самой распространенной литературной форме во многих европейских странах, особенно в Австрии, Германии, Франции и Италии. Для этого жанра характерен акцент на переменчивости человеческой судьбы и неожиданность горестей и испытаний, венцом которых является смерть.

[116] *Чаянов А.В.* Необычные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 155.

[117] Там же. С. 156.

[118] Там же. С. 158.

[119] Там же. С. 161.

лись здесь. Бутурлин точно проживает не одну жизнь. Но рок все сильнее давит на него, герой не может вырваться из его оков. Влюбившись в Жервезу – женщину, почти превращенную в русалку и исцеленную им, он не может уйти от наваждения («Он не мог назвать это чувство любовью, но в то же время ощущал отчетливо, что она для него единственна и без нее ему не быть»[120]). Без нее рушится «карточный домик его жизни».

За год счастья с ней он продает Брюсу материнское наследие – страницу из древнего трактата. Бутурлин все более и более входит в жизнь мистического мира, фактически продает душу дьяволу, отдавая последнюю память о своей матери – листок, который еще связывает его с миром живых. Возвращая страницу из «Искусства смерти», он начинает таким образку «пляску смерти», полностью повинуясь пасьянсам Брюса. Убивая старика, управляющего чужими судьбами, он сам пытается занять его место, решить его судьбу: «Старик согнулся над столом и с исступленным выражением лица рассматривал карты разложенного пасьянса. Федор видел, как он грозил кому-то кулаком и резким движением перекладывал то одну, то другую карту с места на место. Ужас охватил Бутурлина, ибо он понимал, что под этими костлявыми пальцами сейчас ломаются человеческие жизни, гибнут надежды, зарождаются преступления»[121]. Но Бутурлин не властен даже над своей судьбой – в пожаре гибнет его жена и дом: «Целую ночь и весь день Бутурлин ходил по пожарищу. От своих соседей узнал, что его старый дом загорелся первым, сразу в разных местах, каким-то особенным красным пламенем и, несмотря на то, что все окна и двери его были открыты, никто не вышел из пылающего дома, как будто бы и самый дом не был обитаем»[122]. Бутурлин не сопротивляется власти инферно, напротив, обращается за помощью к мистическим силам и теряет семью, домашнее тепло – основу жизни обыкновенного человека. Так интерпретирует Чаянов традиционный образ продажи души дьяволу.

В 1928 году выходит повесть «Юлия, или Встречи под Новодевичьим. Романтическая повесть, написанная московским Ботаником Х. и иллюстрированная Алексеем Кравченко». Она завершает цикл мистических повестей Чаянова. Здесь автор поднимает вопрос о попытках сотворения человека, о посягании на божественный промысел.

---

[120] Там же. С. 172.
[121] Там же. С. 183.
[122] Там же. С. 184.

Мистика медленно входит в строй повести, постепенно захватывая все ее пространство. Повествование начинается с рассказа о выдающемся бильярдисте-французе Менге, который играл, делая «невозможное – возможным, трудное – игрушкой и каждым ударом посылая ко всем чертям все законы математики». Потусторонний мир сначала присутствует только в иронических гротескных описаниях: «Осталась одна надежда на последнее убежище всех допившихся до белых слонов гусаров – Маньку-пистон, которая, как рассказывали у нас, года два назад своей разухабистой песней “Разлюбил, так наплевать, у меня в запасе пять” произвела землетрясение на Ваганькове, так как все похороненные там гусары не выдержали и пустились в пляс в своих полусгнивших гробах»[123]. Начинает звучать тема «возрождения из мертвых», пусть и в таком гротесково-карнавальном контексте.

Но доля мистического в жизни героя увеличивается, он встречает призрак, о котором он не раз слышал от своих друзей. И его судьба изменяется, сознание, пытаясь проникнуть в суть игры потусторонних сил, затуманивается. Он встречает фантом: «Не успел я дойти до Каменного моста, как увидел в лунном сиянии медленно идущую девушку. Она была в одном платье с открытыми плечами и руками. В мигающем на ветру свете фонаря я мог разглядеть только огромные глаза, пепельно-серые волосы, взбитые в несколько старомодную прическу, и сверкающее ожерелье»[124].

Эта призрачная девушка манит героя, он забывает о своей жизни и пытается разгадать ее тайну, спасти от карлика, который неизменно ее сопровождает. Тема дыма, бессмысленности человеческих попыток возродить мертвых интерпретируется здесь Чаяновым. Сначала при свете дня исчезает платок, который теряет незнакомка: «<…> подошел к окну, открыл бабушкину шкатулку и в ужасе содрогнулся. Она была пуста, и из ее глубины поднялся какой-то смрад, напомнивший мне по запаху табачный дым английского кнастера»[125]. Тема тумана, дыма, иного мира, сокрытого завесой, развивается и в истории, где два бильярдиста борются за табачную трубку – орудие создания иной реальности. Причем в этой борьбе один из них погибает: «<…> барон-то наш как схватится за голову да вместо четвертого шара своею собственной бароньей головой по

---

[123] *Чаянов А.В.* Юлия, или Встречи под Новодевичьем // Чаянов А.В. Московская гофманиада. С. 191.

[124] Там же. С. 196.

[125] Там же. С. 197.

кеглям как трахнет... Только тарарам пошел. <…> А из воротничка-то у него дым идет. Подбежал это я к кегельбану за кеглями, гляжу, господи боже ты мой, святая владычица троеручица, вместо кеглей-то человечьи руки да ноги, а голова-то вовсе не Шредерова, а Клепикануса. Оглянулся. Барон Шредер стоит себе целехонек и пенковую трубку курит, Клепикануса вовсе нет, а гости все от ужаса окарачь ползают»[126].

Чтобы найти таинственную девушку, герой и сам погружается в призрачный мир – он день напролет курит трубку, находится в табачном дыму: «<…> к ужасу своему, пристрастился к курению табака. Целые ночи напролет страдаю бессонницей, читаю и немилосердно курю трубку за трубкой. <…> Якобсон снабдил меня пенковыми трубками, и я предаюсь отчаянию в голубых струях голландских табаков»[127]. Герой становится причастным этому мифическому миру, проходит первую ступень посвящения и обретает некое знание. После борьбы с карликом за необыкновенную трубку («на синеватом фарфоре хитро переплетались знаки зодиака и окружали сверкающий позолотой герб или, быть может, магический пентакль»[128]). Карлик посвящает его в историю этой самой трубки. Он рассказывает о диковинном немце, который выпускал из трубки дым, похожий на калач, бутылку, бусы. Такое наваждение «кругами ходит, растет, раздувается и вдруг потом прямо в небо облаком уходит и плывет себе, как настоящая божья тучка»[129]. Таким образом немец подчинил себе и погоду: «Посидит, бывало, этот немец за чаем часика два и все небо, сукин сын, испакостит. Все небо от евойных облаков рябью пойдет. А раз пропыхтел это он со своей трубкой целый день, и к вечеру из его проклятых туч даже дождь пошел, желтый, липкий, как сопля, и табачищем после этого дождя ото всякой лужи за версту несло...»[130]. Погибает немец также мистически, выдув из себя все материальное, «нутро израсходовав», он поднимается в воздух при сильном порыве ветра – рассеивается, как дым. Карлик называет это – немец «был взят живым на небо», противореча таким образом законам бытия. Как он сам пытается возродить к жизни Юлию, так и в его рассказе живой человек может уйти в потусторонний мир.

---

[126] Там же.
[127] Там же. С. 198.
[128] Там же. С. 199.
[129] Там же. С. 202.
[130] Там же.

Тема власти над человеком, его подчинения интерпретируется и следующим образом. Видя, как карлик повторяет удары бильярдиста Менго, герой предполагает, что последний переродился в карлика («Еще момент, диковинный контр-ку в двойной шпандилии, и я не мог уже сомневаться, что передо мной в карликовом облике сам, столь таинственно пропавший, господин Менго собственной персоной»[131]). С карликом постоянно происходят невероятные превращения. Когда карлик рассказывает свою историю, герой понимает, что говорит он уже устами буфетчика: «<…> “настоящий народ” прозвучало у меня в ушах низким фальцетом, и я чуть не упал от неожиданности на пол, передо мной на стуле сидел, оживленно продолжая свой рассказ, уже не карла, а буфетчик из-за стойки. Его щеки в волнении рассказа надувались, золотая цепочка на жилете мерно покачивалась, а сзади, опираясь на спинку стула, стоял страшный биллиардщик, курил трубку и молчал»[132].

Фантом девушки подчиняет все мысли героя, он одержим идеей освободить ее: «Но что же я могу сделать, она владеет всеми помыслами и всеми чувствами моей души, она одна…»[133]; «Я безумствую, я сам чувствую, что начинаю сходить с ума... Судорожно сжимаю руки и хватаю пальцами пустоту. Я уже пять раз видел ее, но чего это мне стоило, к чему это привело...»[134]. В трагический момент, когда герой повести вместе с друзьями пытается освободить девушку, мираж рассеивается: «Я взял ее за руку, холодную, как лед... Она остановилась, посмотрела на меня влажным, невидящим взором, улыбнулась и протянула ко мне свои руки.

Не помня себя, я схватил ее в свои объятия и губами коснулся ее холодных губ.

В тот же миг, как бы в порыве ветра, ее волосы взвились куда-то; глаз, бывший перед моим глазом, куда-то дернулся в сторону, мои руки упали в пустоту…»[135].

Карлик творит химеру, которая каждый раз ускользает от него, он не может создать ни тела, ни души погибшей девушки: «Старик снова набил трубку, и снова завертелись клубы дыма, снова выросла табачная статуя, все более и более... Мгновение, и я весь задрожал – из дымовых

---

[131] Там же. С. 201.
[132] Там же. С. 202.
[133] Там же. С. 205.
[134] Там же. С. 206.
[135] Там же. С. 210.

струй возникли очертания Юлии»[136]. Мир фантомов на какой-то период занимает собой всю жизнь героя, он видит только его и сходит с ума. Как только загадка разрешается, герой выводит химеры подсознания на сознательный уровень, он освобождается от власти морока и обретает счастье. Тихие картины семейного быта, которыми заканчивается повесть, свидетельствуют о том, что герой прошел путь испытаний и обрел себя.

Мистические повести Чаянова, созданные в эстетике неоромантизма, можно рассматривать как «литературную атмосферу ностальгии об уходящем мире»[137]. В хаосе строительства нового, большевистского мира повести Чаянова возвращали читателя к традиционным романтическим сюжетам и образам, которые были скорректированы, переосмыслены в начале XX века. На базе романтической традиции Чаянов создавал синтетические произведения, которые имеют множество источников, богатый литературный бэкграунд.

Литература

1. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений. В 7-ми томах. Под общ. ред. П.Г. Антокольского и др. Т. II. Стихотворения 1909–1917. Подготовка текстов и примеч. А.А. Козловского. Оформл. худ. Е.А. Ганнушкина. М. «Худож. лит.», 1973. – 496 с.
2. *Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. Т. II. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1880. – 558 с.
3. *Герасимов И.В.* Душа человека переходного времени. The soul of the transitional time's man: Случай А. Чаянова. Казань: АННА, 1997. – 190 с.
4. *Луков В.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309–312.
5. *Майринк Г.* Голем [пер. с нем. Д. Выгодского]. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 328 с.
6. *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады // Чаянов А.В. Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 275–302.
7. *Павлова О.А.* Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: автореф. дис. … докт. фил. наук (10.01.01) / Павлова Ольга Александровна; Волгоградский государственный университет. Волгоград. 2006. – 586 с.
8. *Реутин М.Ю.* «Пляска смерти» в средние века // Arbor Mundi. Мировое древо. Выпуск 8. М.: РГГУ, 2001. С. 9–38.

---

[136] Там же. С. 212.

[137] *Луков В.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309.

9. Русалка: Опера комическая в 3 действиях / Переделанная с немецкого [текста К.Ф. Генслера «Das Donauweibchen»] Н.К. [Н.С. Краснопольским]; муз. Каура и Давыдова. Первый раз поставлена в Москве в 1804 г.
10. *Чаянов А.В.* Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей // *Чаянов А.В.* Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 86–113.
11. *Чаянов А.В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека // *Чаянов А.В.* Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С.114–137.
12. *Чаянов А.В.* История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М. // *Чаянов А.В.* Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 49–85.
13. *Чаянов А.В.* Лёлина книжка // Чаянов А.В. Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ С. 49–85.
14. *Чаянов А.В.* Необычные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина // *Чаянов А.В.* Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 138–185.
15. *Чаянов А.В.* Пролог к торжественному заседанию Всемирной Академии Истинного Искусства и истинных надписей // *Чаянов А.В.* Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 32–34.
16. *Чаянов А.В.* Старая западная гравюра. Краткое руководство для музейной работы. Предисл. Н.И. Романова. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1926. – 81 с.
17. *Чаянов А.В.* Юлия, или Встречи под Новодевичьем // *Чаянов А.В.* Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. – М.: ТОНЧУ, 2006. С. 186–216.
18. *Чаянова О.Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. (Труды Государственного Театрального Музея им. Алексея Бахрушина). Т. 1. М., 1927. – 262 с.
19. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. Сост. А.М. Руткевич; Российская акад. наук, Ин-т филос. М.: Канон+, 2015. – 335 с.

ГОГОЛЬ И ДОСТОЕВСКИЙ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ВЯЧ. ИВАНОВА 1920–1930 ГОДОВ

Н.М. Сегал-Рудник

Еврейский университет в Иерусалиме

Аннотация: Работы В. Иванова о Гоголе и Достоевском 1926–1932 годов основаны на религиозно-философском представлении о национальной русской идее как актуально заданной и формирующейся в ситуации современных исторических катаклизмов. Ивановская концепция мистериального пересоздания личности и истории уточняется в анализе «Ревизора» как высокой комедии аристофановского типа и романов-трагедий Достоевского. Мистериальное действо рассматривается в универсальном единство комического и трагического в больших формах всенародного искусства, ср. «теорию всенародного смеха» и принцип всеединства как конструктивный фактор романа-трагедии. В статье анализируется подход Иванова к проблеме пространства у Гоголя и Достоевского, рассматриваются трансформации характерных пространственных символов и конфигураций (пещера, траектория, цель и характер движения, лабиринт), а также проблеме катарсиса применительно к предельно расширенному масштабу пространства. Специальное внимание уделяется «основному мифу» как эстетическому объекту Иванова, в частности, мифу об Эдипе, объединяющем «высокую комедию» Гоголя и «трагедию в эпическом одеянии» Достоевского.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, религиозно-философские представления, русская идея, всенародное искусство, трансформации пространственных символов, «высокая комедия», «трагедия в эпическом одеянии», миф об Эдипе.

GOGOL AND DOSTOEVSKY IN VYACH. IVANOV'S OEUVRE OF 1920–1930

N.M. Segal-Rudnik

The Hebrew University of Jerusalem

Summary: Vyacheslav Ivanov's papers (1926–1932) which deal with Dostoevsky and Gogol develop a philosophical and religious concept of the way in which the national Russian idea evolved in the context of the historic cataclysms of the time. Ivanov thought of individual personality as a reaction to historical changes. He further examined this concept in his analysis of Gogol's «The Inspector General» perceived as high comedy, in the manner of Aristophanes, as well as the novels of Dostoevsky as special novels of tragedy. The developments in Gogol's comedy and Dostoevsky's novels are viewed against the

background of the unity of the tragic and the comic in the grand forms of universal popular art, cf. Ivanov's «theory of the all-embracing folk laughter» and, on the other hand, universality and all-embracing unity as the chief structural principles of Dostoevsky's novels of tragedy. Ivanov's approach to Gogol's and Dostoevsky's treatment of space is analyzed, including transformations of spatial symbols and symbolic configurations (a cave, a path, a labyrinth; the trajectory to the final end and its character). The article also deals with the concept of catharsis relating to expansive universal space. Special attention is devoted to the notion of «basic myth» as an aesthetic object, namely the myth of Oedipus that unites Gogol's «high comedy» and Dostoevsky's «epic tragedy».

Key words: Vyach. Ivanov, N. Gogol, F. Dostoevsky, religious and philosophical views, Russian idea, the universal popular art, transformations of spatial symbols, «high comedy», «epic tragedy», the myth of Oedipus.

Работы Вяч. Иванова о Н. Гоголе и Ф. Достоевском 1920-х – начала 1930-х годов являются неотъемлемой частью определенного корпуса текстов, представляющих российскому и западному читателю целостную религиозную, философскую и эстетическую концепцию. Отношение Иванова к современной европейской ситуации, создавшейся после большевистской революции в России, заставляет его, во многом под воздействием переписки с его другом, философом, архитектором, музыкантом и переводчиком Е.Д. Шором, посмотреть на все, написанное им ранее как на единое целое. В 1928–1932 годах ими совместно был выработан план издания на немецком языке собрания сочинений Иванова в пяти книгах: «Русская идея» – «Достоевский» – «Судьбы театра» – «Преодоление индивидуализма» – «Монографические эссе»[1]. Статья «О русской

[1] В уточненном варианте 1932 года (см. письмо Шору Иванову от 27 июля 1932 года) контуры этого плана выглядят следующим образом: I том – «Русская Идея»; II том – «Достоевский», куда бы также входили переводы статей «Поэт и чернь», «Копье Афины», «Символика эстетических начал», «Две стихии в современном символизме», «Заветы символизма», «Мысли о символизме», «Манера, лицо и стиль», «Границы искусства»; III том – «Судьбы театра», включающий разделы «Ницше и Дионис», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия», «Эстетическая норма театра», «О существе трагедии», «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана»; IV том – «Преодоление индивидуализма», состоящий из статей «Кризис индивидуализма», «О неприятии мира», «Ты еси», «О достоинстве женщины», «Древний ужас», «Klüfte» (имеется в виду статья «Кручи»); V том – «Монографические эссе: 1. Лев Толстой. 2. Владимир Соловьев. 3. Шиллер. 4. Гете. 5. Новалис. 6. Байрон». См.: *Сегал Д., Сегал-Рудник Н.* «Ну, а по существу, я Ваш не-

идее»[2] была напечатана в авторизованном переводе Е.Д. Шора и с его предисловием в 1930 году в Тюбингене в издательстве J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) – «Die russische Idee»[3]. В 1932 году в том же издательстве была опубликована книга о Достоевском, развивающая положения работы «Достоевский и роман-трагедия» («Борозды и межи», 1916), – «Dostoewskij: Tragödie – Mythos – Mystik» в пер. А. Креслинга[4]. Статья «"Ревизор" Гоголя и комедия Аристофана», написанная по заказу Вс. Э. Мейерхольда и опубликованная в 1926 году в журнале «Театральный Октябрь», вышла в немецком варианте в 1932 году в переводе Бенно Лессена – «Gogol und Aristophanes»[5]. Полное осуществление плана Иванова – Шора оказалось невозможным после 1933 года. Однако сам факт плана, его подробное обсуждение в переписке и, конечно, состоявшиеся издания позволяют различить контуры замысла Иванова.

Работы о «русской идее», Гоголе и Достоевском свидетельствуют, что план собрания сочинений связан с концептом религиозной символистской мистерии[6]. Это свидетельствует о сближении позиции Иванова 1920-х – начала 1930-х годов с более поздними символистскими и постсимволистскими концепциями, ср., например, соответствующие идеи в мемуарах Ф.А. Степуна «Бывшее и несбывшееся» или в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Мысль о важности мистериального пересоз-

---

оплатный должник». Фрагменты переписки В.И. Иванова с Е.Д. Шором // Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное / Сост. и ред. Н. Мусхелишвили, А. Шишкин, А. Юдин (Символ: Журнал христианской куль-туры. № 53–54). Париж; М., 2008. С. 388–389.

2 Впервые опубликована в 1909 году в журнале «Золотое руно».

3 *Iwanow W.* Die russische Idee / Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von J. Schor. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1930. S. III.

4 *Iwanow W.* Dostoewskij: Tragödie – Mythos – Mystik / Übers. von Aleksandr Kresling. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1932. – 142 S.

5 *Iwanow W.* Gogol und Aristophanes // Corona. Hf. 5. München-Zürich, 1932–1933. S. 611– 622.

6 Отсюда включение в том о Достоевском работ, ранее предполагавшихся к изданию отдельной книгой под заголовком «Искусство и символ»; ср. цитировавшееся письмо Шора Иванову от 27 июля 1932 года: «Давно уже мы пришли к заключению, что статьи Ваши можно собрать в 5 книг, первой ласточкой предпослав им отдельное издание "Русской Идеи". В 28 году у нас составилась окончательная программа: Достоевский. – Искусство и символ. – Судьба театра. – Преодоление индивидуализма. – Монографические эссе» (Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное. С. 385).

дания личности и истории – одна из заветных идей Иванова. В статье 1906 года «Предчувствия и предвестия», входящей в план немецкого издания собрания сочинений, Иванов писал о необходимости рассматривать происходящее в мире как театр хоровых действий, комедий и мистерий, где слышен свободный голос народных общин. Однако если в 1906 году сами народные общины представляются ему пророчественными и имеющими непосредственное влияние на ход мировых событий, то теперь, в 1920-х – начале 1930-х годов, выразителями истинной воли народной являются такие писатели, как Пушкин, Достоевский и Гоголь в России или Новалис и Гёте в Германии, которые и есть мистагоги народных общин.

Иванов в письмах к Шору подчеркивает, что выработанный ими план изданий видится ему объединенным словами Достоевского, утверждавшего в «Дневнике писателя», что Россия в муках рождает свою самостоятельную идею[7]. Иванов многократно цитирует эти слова Достоевского в своих работах, см. соответствующие пассажи в статьях «Русская идея», «Революция и самоопределение России» (1917) и, конечно, в книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика»: «“Дело Божье”, которое “начнет” русский народ, то есть первый шаг к перемене и просветлению всей жизни через христианское чувство, вероятно, то же, что и рождение “будущей самостоятельной русской идеи”, о которой, в другом месте, Достоевский говорит, что “она у нас еще не родилась, но Земля ею чревата и готова родить ее в ужасных муках”»[8]. Эта мистериальная тема объединяет размышления Иванова о Достоевском и Гоголе.

Еще в 1917 году в статье «Революция и самоопределение России» Иванов писал, что Россия – тяжело больная страна, мечущаяся без сознания, как женщина в родильной горячке[9]. Перенос акцента на испытание и тяжелую, быть может, смертельную болезнь страны – вот то, что характеризует размышления Иванова о судьбе России в 1920–1930-е годы. Переродиться духовно можно только путем религиозного самоопределения. Этот путь сужден, по мысли Иванова, России и русскому народу,

---

[7] См., например, в письме Иванова Шору от 22 сентября 1929 года (Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное. С. 350) или письме Иванова Шору от 15 февраля 1930 года: «Leitmotiv мой – слова Достоевского о родовых муках России, рождающей свою “самостоятельную идею”. Этим я определяю и свое словоупотребление: ибо слово “идея” употребляется, как известно, во многих смыслах» (*Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 770).

[8] Там же. С. 576.

[9] Там же. С. 354–355.

попавшим под власть собственной демонической сущности, вырвавшейся на волю. Вопрос о причинах большевистской революции и поисках виновников переносится Ивановым из социального в область личной и коллективной психологии. По его мнению, судьба России и русского народа находится сейчас в ситуации религиозного испытания большевизмом. Отсюда известное бескомпромиссное заявление Иванова в письме Шору от 2 марта 1930 года: «Народ для меня священен, поскольку он – Церковь. Он "богоносец" лишь поскольку совпадает с церковью. Точнее, церковь в нем богоносец, а не он сам... Соблазнится большевистским безбожием, – значит, не Христофор: т.е. весь, в своем целом, а церковь свелась в нем к 7 праведникам, уже бессильным спасти Содом. Соль потеряла силу – ее выбрасывают вон, как я цитировал свои слова выше (в "Р<усской> Идее")… Верно, что прежде я ставил акцент на данность идеи, теперь на заданность. Моя ли вина, что родовые муки действительно начались, что година испытаний настала?»[10].

Перенос акцента с данности национальной идеи на заданность ее рождения в ситуации религиозного апокалиптического испытания – контрапункт работ о Гоголе и Достоевском. Так, Иванов заявляет в книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» (с авторской ссылкой на соответствующие положения статьи «Русская идея») практически то же, о чем он пишет в письме к Шору: «О русском народе Достоевский веровал, что он – "народ-богоносец". Очевидно, богоносный народ не есть народ эмпирический, хотя эмпирический народ и составляет его земное тело; богоносный народ не есть, по существу, ни этнографическое, ни политическое понятие, но один из светильников в многосвечнике мистической Церкви, горящий перед "Престолом Слова". <…> Народ-богоносец – живой светильник Церкви, и некий ангел; но пока не кончилась всемирная история, ангел волен в путях своих, и если колеблется в верности, над ним тяготеет апокалиптическая угроза: "Сдвину светильник твой с места, извергну тебя из уст Моих". Поэтому о России ничего достоверно нельзя знать, "в Россию можно только верить"<…>»[11].

---

[10] Курсив Иванова. – *Н.С.-Р.* Также см.: *Сегал-Рудник Н.* Образ св. Христофора и его значение в творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов между Святым писанием и поэзией. Europa orientalis. XXI / 2002:1. С. 320. Иванов фактически цитирует в этом фрагменте письма первую часть статьи «Революция и самоопределение России», откуда взяты образы семи праведников и родовых мук страны, которые «предвещал еще Достоевский».

[11] *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 522.

Вера в «царство Христа на Руси»[12] и есть путь России для Иванова. Никаких сомнительных призраков вроде лже-Христа Блока на пути России стоять не должно. Об опасности этих фантомов писал Иванов все в той же статье «Революция и самоопределение России» и в переписке с Шором. Облегчить муки рождения национальной идеи может только грядущее прозрение и новое возвращение к христианству в виде основания подлинно христианской российской империи. Это отнюдь не новая позиция Иванова, ср. в этом отношении его стихотворение 1906 года «Люцина» с эпиграфом из четвертой эклоги Вергилия и его статью «О Новалисе». Путь к «царству Христа на Руси» видится Иванову как всеобщее мистериальное действо. В рамках этого жанра могут быть рассмотрены его работы о Гоголе и Достоевском.

* * *

Подход Иванова к анализу текстов Гоголя и Достоевского связан с представлением о мистериальном действе в его универсальном единстве комического и трагического. Эта универсальность обусловлена прежде всего тем, что и Гоголь, и Достоевский обращаются к большим формам всенародного искусства. Иванов употребляет термин «теория всенародного смеха»[13] применительно к Гоголю (обратим внимание, что появление этого термина предшествует книге М.М. Бахтина о Достоевском, которая выйдет только через три года после публикации статьи Иванова). По отношению к Достоевскому ситуация выглядит иначе: если в 1916 году Иванов категорически утверждал, что роман является типом всенародного искусства, а романы Достоевского принадлежат к жанру демотического, то есть общенародного романа[14], то в работе 1932 года Иванов ограничивается более нейтральным указанием на роман как жанр дионисийского искусства, который «притязал на роль самого представительного искусства современности, дерзал состязаться с большим искус-

---

[12] Там же.

[13] Там же. С. 390.

[14] Ср.: «Наш роман большого стиля, обнимающий всю народную жизнь и подобный оку народа, загоревшемуся в единоличной душе, но наведенному на весь народ, чтобы последний мог обозреть себя самого и себя осознать, – такой роман я назвал бы, – применяя термин, предложенный рано умершим и даровитейшим французским критиком Геннекеном, – романом демотическим (от слова демос-народ)». Там же. С. 404.

ством прошлого»[15]. В ситуации после большевистской революции от идеи демотического романа и самого термина Иванов отказывается. Вместо идеи всенародного искусства в 1932 году на первый план выдвигаются размышления о соборном всеединстве во Христе, о действии «принципа всеединящего, всеутверждающего, всечеловеческого», о проблеме «всеединого бытийного целого» и о том, что «народ есть всеединое, всечеловеческое, в грехе и унижении принимающее Бога начало, которое противостоит началу отъединенной, богоборческой личности»[16].

Ситуация мучительных страданий, в которые ввергнут русский народ, как было показано выше, отчетливо осознается Ивановым. Возможно, поэтому он уделяет такое внимание аристотелевскому представлению о целительной катартической силе, которой связаны «высокая комедия» Гоголя и «трагедия в эпическом одеянии»[17] Достоевского, ср.:

> *«Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика»*: «Аристотель, желая основать эстетику самое по себе, избегая привносить в нее элементы религиозного чувствования, изображает катарсис, как целительное освобождение души посредством вновь восстановленного равновесия, как medicina animae в психологическом смысле, освобождение души от хаотической смуты поднятых в ней со дна действием трагедии аффектов, преимущественно аффектов страха и сострадания. <…> Ужас и мучительное сострадание – именно по формуле Аристотеля – поднимает у нас со дна души “жестокая” (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но и приводит нас всегда к возвышающему, освобождающему потрясению, запечатлевая этим подлинность и чистоту своего художественного действия <...>»[18];
>
> *«“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана»*: «Всенародный смех есть целительная, кафартическая сила “высокой комедии” – так мог бы выразить свой постулат Гоголь на языке древних эстетиков. Аристотель уже не пережил психологически последней, и потому знает “очистительное” действие только трагической музы»[19].

---

[15] *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 489.
[16] Там же. С. 533, 535, 572, 587.
[17] Там же. С. 475.
[18] Там же. С. 493.
[19] Там же. С. 391.

Представлению о всеохватывающей целительной силе катарсиса у Гоголя и Достоевского соответствует максимальное расширение их перформативного пространства, вне зависимости от того, идет ли речь о комическом или о трагическом. Пространственные параметры и у Гоголя, и у Достоевского определены необходимостью всенародного охвата происходящего. Эта необходимость диктует максимальное укрупнение масштаба отдельных сцен и романных эпизодов.

Оригинал статьи «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» Иванов завершает рекомендациями к возможной российской постановке «всенародной, политической, “высокой” комедии Аристофанова типа, причудливой, крылатой и хищной»[20]. Центром внимания Иванова является гоголевский комедийный «Город», структурно тождественный Афинам Аристофана. Гоголевский Город представляет собой своего рода гармонию социального космоса, основанного на «иерархии прав на мошенничество, хищение, самоуправство, насилие и угнетение»[21]. Имея в виду Мейерхольда – заказчика статьи и режиссера легендарного спектакля, вошедшего во все театральные анналы, Иванов указывает на необходимость «показать сам Город – весь, как на ладони»[22]. Максимальное раскрытие и раздвижение пространства сцены является, по его мнению, залогом осуществления гоголевского замысла. Иванов пишет:

> «Это возможно при условии снятия кулис и загородок и удвоения драмы мистическим представлением всего, что происходит за кулисами и что упоминается или подразумевается в диалоге, – на большой сценической площади, где бы, как это бывало в средневековых действах, по разным местам расположены были разные постройки, служащие центром действия в отдельных актах. Мы видели бы в средоточии сцены отворяющийся наружу и являющий приемную дом Городничего, с мезонином – наблюдательной вышкой любопытствующих дам; ближняя пристройка, в роде флигелька, служила бы покоем почетного гостя. Поодаль, с одной стороны пестрел бы трактир, и взгляд проникал бы внутрь каморки под лестницей; с другой стороны хмуро вытянулись бы казенные дома: богоугодное заведение с больными в колпаках, почта, школа, суд и тюрьма.

[20] Там же. С. 387.
[21] Там же. С. 388.
[22] Там же. С. 398.

> По краю сценической площадки торговали бы купцы, толпился бы мелкий мещанский люд и деревенские гости и наблюдал бы за благочинием Держиморда. Обрамлялась бы сцена дворянскими домами, с устьями улиц меж них, откуда выбегали бы и где исчезали бы Бобчинский и Добчинский, в поисках новостей. Все бы жило и двигалось, вначале по заведенному порядку, потом в постепенно возрастающей тревоге. И молекулярные движения муравейника, по мере нарастания всех охватывающего смятения, естественно слагались бы в массовые действия мистического хора»[23].

Максимальное увеличение масштаба сцены и показ всех действующих лиц как единого мистериального хора[24] способствуют сквозному движению действия в направлении грядущей катастрофы развязки. Не имея возможности в рамках статьи приводить такие свидетельства постановки Мейерхольда, как, например, ее анализ А.В. Луначарским или К.Л. Рудницким или воспоминания Э.П. Гарина, игравшего Хлестакова, отметим все же, что Мейерхольд, несомненно, взял на вооружение замечания Иванова. Отсюда его умножение действующих лиц, заимствованных из черновиков или других произведений Гоголя, большая открытая сцена без занавеса, калейдоскопическое движение актерской массы-хора, световые вспышки, внезапно открывающаяся бездна, куда падает чета городничего, и возможность особого контакта сцены со зрительным залом, столь важная в финале. Неудивительны упреки в мистицизме Мейерхольду после постановки «Ревизора»[25]: с таким же необходимым обвинительным предисловием была напечатана и статья Иванова в «Театральном Октя-

---

[23] Там же. С. 398.

[24] В примечаниях отмечена возможность прочтения в последнем предложении вместо «мистического хора» «мимического хора» (Там же. С. 754). Однако в письме З.Н. Райх от 23 августа 1926 года Иванов настаивает на прочтении «мимический хор», что лишь подкрепляет идею мистериального действа; см.: *Иванов Вяч.* Переписка с В.Э. Мейерхольдом и З.Н. Райх / Публ. Н.В. Котрелева и Ф. Мальковатти // НЛО. № 10. 1994. С. 275–276.

[25] См.: *Дубовской В.* «Ревизор» В.Э. Мейерхольда // Правда. 1926. № 296. 22 декабря; *Семашко Н.* Не надо замазывать правды // Правда. 1926. № 303. 31 декабря; *Коган П.* О двух Гоголях и Мейерхольде // Красная газета» (веч. вып.). 1926. № 309. 24 декабря); см. также: *Тальников Д.* Новая ревизия «Ревизора»: Опыт литературно-сценического изучения театральной постановки. М.–Л.: Госиздат, 1927. С. 49 и след.

бре». Всенародность «высокой комедии» Гоголя и ее сценическое воплощение в мистериально организованном пространстве осознавалась Мейерхольдом как культурная и социальная заданность, возможно, осмысленная благодаря Иванову.

Столь же очевиден для Иванова мистериальный характер пространства романов Достоевского. Пространство романа-трагедии невоспроизводимо в театральном варианте, как считает Иванов: «Сценическое изображение было бы тут непригодно: недостаточно интроспективно и многослойно»[26]. Подробный анализ художественного пространства, увеличение масштабов его отдельных частей и дополнительная проработка деталей по сравнению с работой 1916 года дают дополнительные возможности интроспективно исследовать творческий метод Достоевского.

Уточнению подвергается ряд пространственных конфигураций. Таковым является прежде всего символ лабиринта. В обеих редакциях с образом Достоевского соотносится сравнение с Дедалом и функция строительства лабиринта, однако назначение этого лабиринта изменяется, ср.:

«Достоевский и роман-трагедия»	«Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика»
Он был зодчим подземного лабиринта *в основаниях строящегося поколениями храма…*	Он был зодчим подземного лабиринта *в основаниях новой духовности вселенского, всечеловеческого я.*

Если в 1916 году Достоевский был непосредственным продолжателем религиозного и культурного дела поколений, то в 1932 году его образ связан с представлением об онтологическом творческом одиночестве, которое разрешимо только путем возведения и возвеличения Другого. Иванов специально оговаривает употребление в статье библейской аналогии между «я» отдельного человека и целым народом, стоящим за ним. В этом контексте образ Другого как «вселенского, всечеловеческого *я*» в соотношении с Достоевским понимается и как русский народ, и как его индивидуальные представители, и как хор шиллеровской оды, и как мистериальный хор всего универсума. Именно в этом поистине уникальном, не имеющем себе равных, зодчестве человеческой души заключается, по мысли Иванова, величие Достоевского. «Я» самого Достоев-

[26] *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 489.

ского и Вселенная в целом как великий Другой определяют параметры грандиозного пространства романа-трагедии. Их неразрывная связь и противостояние движут действие: от блужданий по лабиринту к направлению идеального развития как судеб персонажей, так и романа-трагедии как жанра в творчестве писателя, см. анализ «Братьев Карамазовых» в заключительной главе книги Иванова и идею агиологии.

Иванов в 1932 году определяет мировоззрение и творческий метод Достоевского «как онтологический реализм, исходящий из мистического проникновения в чужое я, как некую в ens realissimum утвержденную реальность»[27]. Отсюда в тексте книги возникает усложнение и трансформация символа платоновской пещеры как аллегории учения об идеях, который он использует и в работе 1916 года. В 1932 году Иванов подчеркивает величину расстояния между глубиной пещеры с узким входом и звездами, приводя, как и ранее, перевод соответствующей дантовской цитаты и самое цитату, а после нее добавляет, обосновывая переход к идее жанра романа-трагедии: «Но расстояние между пещерой и звездой слишком велико, чтобы можно было преодолеть его средствами чистой эпики, которая, подобно реке, растекается широко и медленно по плоской равнине. Одно лишь никогда доселе не явленное дионисийское искусство могло поведать, как перекликаются душевные бездны (abyssus abyssum invocat – бездна бездну призывает, Псалом XLI, 8)»[28].

В книге «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» символ пещеры детализируется, что закономерно в связи с переносом акцента с данности национальной русской идеи на ее заданность, отсюда появление обитателей пещеры – «мы». Их душевные бездны и духовные искания создателя романа-трагедии находятся в непосредственной зависимости. Поиски Достоевского как героя Иванова связаны с источниками света, что вполне соответствует идеям Платона, Псевдо-Дионисия Ареопагита и Данте. Изменения в тексте 1932 года существенно переориентируют пространственные и, как следствие, духовные координаты этих поисков Достоевского у Иванова. В 1916 году спутником Достоевского была дантовская Беатриче, и цель его пути в мировом пространстве была определена связанным с ней топосом – 10-м небом, Эмпиреем, куда вместе с Достоевским как всенародным вожатым должен был прийти весь народ. В книге о Достоевском 1932 года цель пути изменяется: русский народ должен

---

[27] Там же. С. 485.

[28] Там же. С. 489.

только постараться выйти из пропастей Ада и достичь «порога мира», то есть врат Чистилища, ср.:

И так творчески сильно, так преобразительно катартическое облегчение и укрепление, какими Достоевский одаряет душу, прошедшую с ним через муки ада и мытарства чистилища до *порога обителей Беатриче*, что мы все уже давно примирились с нашим суровым вожатым, и не ропщем более на трудный путь.	И так творчески сильно, так преобразительно катартическое облегчение и укрепление, какими Достоевский одаряет душу, прошедшую через муки ада и мытарства чистилища до *порога мира*, что мы все уже давно примирились с нашим суровым вожатым, и не ропщем более на трудный путь.

Иванов отрицает возможность самого появления Беатриче в изменившейся ситуации универсума и ее помощь Достоевскому – «сумрачному вожатому». В отличие от Данте, заявляет далее Иванов, у Достоевского нет и не может быть принципиально никаких спутников или вожатых. Только видение лика Христа, которое он увидел в момент ожидания смертной казни и сделал свой выбор, является его проводником во мраке пространства. Иванов последовательно утверждает изменение духовной задачи, стоящей перед Достоевским, и вновь акцентирует его онтологическое одиночество в пространстве. Отсюда образ темного запутанного пространства вокруг платоновско-дантовской пещеры и блужданий по нему самого Достоевского, наделенного особой христианской миссией. Иванов определяет эту миссию точно и бескомпромиссно, руководствуясь все той же установкой на заданность испытания национальной идеи:

> «Дант искони спасен; поэтому ведет его верный и надежный вожатый. Достоевский с самого начала “к злодеям причтен”, в каждом жизненном опыте открывается перед ним внутреннее знание об ответственности всех за всех и о вине всех за всех и за все – вине, но, стало быть, и благодатной помощи. Носитель благой вести о спасении, он не проходит мимо толпы изгоев и духовно слепых; он остается среди них. Страдалец, как они, как первый из вероотступников и бунтарей против Бога, он ищет во тьме своей души и чужих душ свет, не объятый тьмой, и как увидит его, всем громко возвещает, что увидел. И опять, по-новому, во тьме, которая опять, по-новому, все объяла, ищет он путь к источнику света, и коль за-

> видел снова свет, спешит дать весть о том "живущим в ночи и тени смертельной", – обитателям Платоновой пещеры, не знающим солнечного света. У него нет вожатого, кроме лика Христова, который он раз увидел и навсегда полюбил. Так блуждает он с этим видением в душе в ночи по краю зияющих черных пропастей»[29].

Блуждания в пространстве с видением Христа в душе и весть о свете – так определяет Иванов функцию Достоевского как проводника к новой духовности. «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий; на живущих в стране тени смертной свет воссияет» – цитата из Книги пророка Исайи (Ис. 9:1), связанная с пророчеством о будущем освобождении и избавлении; этот же текст в Евангелии является христианским пророчеством о спасении (Мф. 4:13–15). Эта цитата определяет эсхатологическую окраску пространства-времени Достоевского, его мессианскую роль по отношению к стране «тени смертной», ассоциирующейся с адом и – в контексте статьи – с Россией.

Образ пещеры в сочетании с напоминанием о Боге ее обитателям неизбежно отсылает к Ницше и его трансформации платоновско-дантовского образа в «Веселой науке»: «После того как Будда умер, в течение столетий показывали еще его тень в одной пещере – чудовищную страшную тень. Бог мертв: но такова природа людей, что еще тысячелетиями, возможно, будут существовать пещеры, в которых показывают его тень. – И мы – мы должны победить еще и его тень!»[30]

Иванов, возлагая на Достоевского миссию напоминания о Христе находящимся в пещере, продолжает свою давнюю полемику с Ницше, особенно актуальную на фоне идеологии большевизма и ситуации духовного кризиса в Европе. Идея разрушения представлений о наличии гаранта существования человечества, лежащего за пределами эмпирической жизни, сама мысль об отсутствии смысла существования мира и плана истории вызывает у Иванова яростное сопротивление. Образ Достоевского в его работе есть метафора этого сопротивления. Образ Достоевского сопровождают поэтому источники света (звезды, маяки, факел в руке, луч, «копья света») в противопоставлении образам теней и туманных пятен, связанных с его персонажами. Он сам занят поисками света, а его

---

[29] Там же. С. 554.

[30] *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост., ред., вст.ст. и примеч. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. С. 582.

глаза и тяжелый взгляд наделяются качествами особой зоркости («сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашей души, – вожатый и соглядатай»[31]). Изображение пространства универсума Достоевского дается Ивановым как контрапункт к образу писателя: трагический темный адский лабиринт с зияющими черными пропастями. Ад в ситуации провозглашаемой смерти Бога становится в понимании Иванова частью человеческой души, ее внутреннего пространства, а сам Достоевский – тот, кто осознал и описал этот внутренний ад и вынужден бороться с ним всеми силами души и тела. Иванов пишет: «…его отношение к аду не то, что у Данта: ад, который он побеждает, – часть, отщепившаяся от его собственного я, и огонь чистилища сжигает его и мучит бесконечно. Его вопль к Богу снова и снова: “Из глубины воззвах к Тебе, Господи” (De profundis clamavi). Ему не шлет знамения ожидающая на небесах Беатриче. Только “священная болезнь” приподнимает ему на миг завесу над вратами в рай»[32].

Страстное напоминание о Христе, противопоставленное ницшеанской идее переоценки христианских ценностей, актуально необходимо Иванову, отсюда его топография пространства Достоевского. В соотношении с образом пещеры в пространстве Достоевского, ее функционированием в «Божественной Комедии» и ее разрушительной трансформацией у Ницше становится понятным ивановское противопоставление между жанром романа-трагедии у Достоевского и жанром романа-аллегории и поучения, каковым является роман «Братья Карамазовы». Иванову необходимо противопоставить в 1920-х – начале 1930-х годов коммунистической, национал-социалистической и любой другой идее разрушения религиозных, моральных, социальных и культурных норм грядущую теократию, предсказанную Достоевским, которую Вл. Соловьев назвал свободной теократией. «Самостоятельная русская идея», полагает Иванов, приведет к настоящему религиозному русскому – всероссийскому, всенародному, всечеловеческому союзу при одном условии: «историческое тело Руси должно “сподобиться” стать телом свободной теократии»[33]. Осознавая роль Достоевского как мистагога христианской соборности, Иванов

---

[31] *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 487. Контекст неоплатонической мистики созерцания столь же важен для Иванова, как и для Гете, ср. его известное стихотворение на тему трактата Плотина «О прекрасном».

[32] Там же. С. 555.

[33] Там же. С. 582.

предсказывает грядущую агиократию – господство святых. В результате мистериального действа Достоевского пространство России должно полностью измениться, высветлиться и превратиться в своего рода аналог дантовской мистической розы.

Пространство Достоевского в представлении Иванова выглядит акцентированно перформативным, ср. с понятием диалога у Бахтина. Иванов указывает, что именно перформативное пространство Достоевского способствует интроспективному анализу самых мелких душевных движений персонажей, которые оказываются высвеченными силой его искусства и отрефлектированы мгновенностью реакции Другого (персонажа или персонажей, повествователя или автора-повествователя). В этом отношении явно сходство между огромным трагедийным универсумом Достоевского и максимально раскрытым сценическим комедийным пространством Города Гоголя в статье Иванова о «Ревизоре» (ср. также соответствующее высвечивание героев на большой сцене в постановке Мейерхольда).

В этой связи уместно еще раз вернуться к проблеме катарсиса в понимании Иванова. Общей чертой комедийного и трагедийного пространств Гоголя и Достоевского является внезапное катастрофическое потрясение максимально расширенного пространство. Казалось бы, прочно выстроенный универсум оказывается вдруг неустойчивым, мгновенно сокрушаемым, что является необходимым условием дальнейшего преображения. Иванов пишет по поводу «Ревизора» о таком всеобщем сокрушающем аристофановском комическом действе: «И вдруг этот космос потрясается до сокровенных недр, и самый принцип обеспечивающей его бытие иерархии ставится под сомнение: тут уже не семейная или соседская суматоха и свара, а потревоженный в своих глубочайших устоях муравейник»[34]. После него следует катартическое преображение (см. рассуждение Иванова о роли парабазы в «Ревизоре»).

Подобного рода потрясение, но не комического, а трагического плана, отмечает Иванов применительно к Достоевскому. Правда, Иванов пишет не о потрясении внешнего, социального пространства, хотя сам Достоевский такую возможность допускал, но в ее негативном, разрушительном действии, ср. идею Шигалева о необходимости время от времени пускать судорогу, «и все вдруг начинают поедать друг дру-

---

[34] Там же. С. 388. Отметим здесь также употребление Ивановым слова «муравейник», столь характерное для Достоевского (см. «Записки из подполья».

га…»[35]. Иванов указывает на особую функцию внутреннего потрясения как катартического действия: «В своих произведениях Достоевский приводит ищущих смысл жизни к основному выбору человеческого существования: так, как бы при вспышке молнии открываются перед ними, в минуты душевного кризиса, два единственные пути, данные человеку: путь признания и путь непризнания Бога»[36]. Иванову важно представление о катастрофических потрясениях, пережитых самим Достоевским, и их последующем мультиплицировании в его героях.

Конечно, «трагедия в эпическом одеянии» предполагает большое количество закрытых, тайных и трудно раскрываемых убежищ по сравнению даже с высокой комедией аристофановского типа. В этом плане соотношение между пространством Достоевского, простирающемся от глубин ада до врат рая, напоминает, скорее, о «Прологе на небесах» и в целом о «Фаусте» Гёте, что вновь свидетельствует о мистериальности искусства Достоевского в представлении Иванова. (Попутно заметим, что ивановское сравнение с Данте и Гёте облегчает западную апперцепцию произведений Достоевского).

Мистериальный характер творчества Гоголя и Достоевского, возможно, обусловил выбор Ивановым своего нового эстетического объекта[37] в 1920–1930-е годы. В этом качестве выступает основной миф, стоящий за их текстами. Поиски основного мифа / мифов типологически сближает Иванова с идеями культурной психологии народов В. Вундта, которыми были популярны в этот и более ранний период, см., например, интерес к ним русских формалистов, Г. Шпета или Э. Гуссерля, с которым, кстати, Е.Д. Шор обсуждал и читал работы Иванова.

В ивановских поисках основного мифа романы-трагедии Достоевского и высокая комедия Гоголя как образцы мистериального искусства оказываются связанными между собой проблемой героя и хора. Еще в

---

[35] *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 323.

[36] *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 555.

[37] Эстетический объект, по определению С.Г. Бочарова, – «это есть философский, духовный эквивалент, соотносительный произведению, но не совпадающий с ним <…>». Опираясь на термин В.Н. Волошинова, С.Г. Бочаров называет в качестве примеров эстетического объекта роман-трагедия Иванова, модель идеологического романа Достоевского в статье Б.М. Энгельгардта и полифонический роман Бахтина, см.: *Бочаров С.Г.* Бахтин-филолог: книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006. № 2. [Электронный доступ: http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/bo3.html].

1916 году в статье «Норма Театра» Иванов выводит закономерность соотношения между героем и хором. В статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» он пишет: «Поскольку зачинательная личность выделяет из своей среды хор, норма Драмы: каков хор, таков и герой. Чем углубленнее и чище соборное сознание, чем величавее собирательное лицо хора, тем возвышеннее и трагичнее в дерзновении своего одинокого почина герой. Трагический герой при комическом хоре неизбежно становится в большей или меньшей мере комичен сам (Дон-Кихот)»[38]. Этот закон оказывается применим как к комедии Гоголя, так и к роману-трагедии Достоевского.

Так, Иванов указывает, что сближение комического хора и характера героя в «Ревизоре», как в аристофановских «Облаках», ведет к выделению героя как живой эманации пустопорожней надутости и выспренности:

> «Перед нами “среда, пребывающая в устойчивом равновесии”, – стоячее, мертвое болото. Все оно вдруг приведено в движение “зачинательною, героическою личностью”. И все перестраивается и меняется в нем, творится болотное светопреставление и страшный суд, возвещается даже будущая болотная жизнь: во всяком случае коллектив эпилога уже не тот, что в начале действия.
>
> “Но Иван Александрович Хлестаков, – возразят нам, – не городом выделен из его среды, а в город пожаловал из пространств. Как некий deus ex machina, из трансцендентных облаков шлепнулся он в гнилое болото, рассыпав мутные брызги и подняв всякую дрянь и нечисть со дна”. Мы ответим: и Эдип пришел в Фивы чужаком странником, но пришел туда, – хоть и сам того не знал, – потому, что был Фивянин. Пусть с облаков упал Хлестаков, чтобы взбаламутить болото: эти облака были испарениями его родной трясины. Нет, он не deus ex machina, а плоть от плоти и кость от кости Города, который не только ждал его, но и магически вызвал к бытию, вдохнув в него свою мысль и волю. <…> Покамест он только потенция и материал для творчества; творчество же берет на себя сам Город и на наших глазах создает из него свою зачинательную личность, своего героя, своего – “ревизора”»[39].

Сравнение Хлестакова с Эдипом чрезвычайно остроумное и глубокое, ср. его желание жениться на матери и дочери и временное «воцаре-

---

[38] *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 395–396.

[39] Там же. С. 396–397.

ние» в городе. Хлестаков – это неответственный, комический Эдип, ни в каком случае не собирающийся отвечать за свои поступки и, более того, умудрившийся улизнуть от Рока. Рок в комедии Гоголя обрушивает всю свою трагическую силу на Городничего, с образом которого, указывает Иванов, связано катартическое действие на публику – парабаза.

Применительно к роману-трагедии Достоевского с Эдипом сопоставляются Раскольников и Дмитрий Карамазов. В данном случае речь идет о трагическом герое и сопровождающем его исполненным жестокости трагифарсовом хоре, ср. первый сон Раскольникова и его готовность выполнить волю многих, убивая старуху-процентщицу; жителей города в «Братьях Карамазовых», тайно желающих, чтобы убийцей отца оказался именно его сын (примеры Иванова). Иванов утверждает, что «отношение Достоевского к проблеме неответственности близко к восприятию вины Эдипа в Софокловой трагедии. Эдип <…> стоит перед дилеммой: счесть себя игралищем, слепым орудием судьбы и потому, так как он ни свободен, ни ответственен, увериться в своей невиновности, или же, какие бы не грозили последствия, как бы не противоречило это внешним обстоятельствам, утверждать свою свободу и свою ответственность и тем самым себя осудить. Есть несравнимое нравственное величие в том, что разгадавший загадку Сфинкса и словом “человек” снявший его чары, – преступник против своей воли и знания, сам себя осуждает во имя человека»[40]. Выбор Раскольникова и Мити Карамазова связан с проблемой ответственности или неответственности, с принятием или непринятием на себя собственного греха и грехов народа, считает Иванов.

Сопоставляя с Эдипом героя комедии Гоголя и героев романов-трагедий Достоевского, Иванов фактически настаивает на существовании российского цикла мифов, подобно тому, как существует фиванский цикл и т.п. В работе о Достоевском он детализирует свои поиски основного мифа, вводя образы зачарованной невесты, бунта против матери-земли и чужеземца, которые при ближайшем рассмотрении корреспондируют с мифом об Эдипе. Таким образом, поиски истинного героя применительно к жанру романа-трагедии Достоевского оказываются на деле тщетными исканиями истинного русского героя: для Достоевского, как отмечает Иванов, все же преступник никогда не оказывается Эдипом, то есть героем, решившим «во имя всего человечества положительно вопрос о божественной его природе», что превратило бы его «в богоравное существо и истинно-

[40] Там же. С. 536.

го друга Эвменид». Отсюда установка Достоевского на поиск совместного (соборного, всенародного) трагического преображения[41].

Истинным героем является, по мысли Иванова, только Алеша – герой неоконченного «романа-аллегории и поучения» «Братья Карамазовы». Решение рокового вопроса об ответственности и неответственности переносится, казалось бы, в гипотетическую перспективу. Однако момент изменения Ивановым своего эстетического объекта по сравнению с 1911–1916 годами, точнее, перенос акцента с жанра романа-трагедии на основной миф изменяет модус его исследования: представление о времени заменяется идеей вечности и одновременности всего происходящего. Изменение модуса исследований характерно и для работы о Гоголе: соотношение с высокой комедией аристофановского типа снимает вопросы бытового или узко политического плана, что специально подчеркнуто Ивановым. Идея вечности и одновременности всего происходящего соответствует размышлениям Иванова об истинном герое, агиологии и свободной теократии. Эти размышления характерны не только для работы о Достоевском. Они определяют последующие произведения Иванова, такие, как «Римский дневник» и, конечно же, заветную «Повесть о Светомире царевиче».

В целом надо сказать, что размышления Иванова о Гоголе и Достоевском выражают новый подход к проблеме онтологического, ср. вновь понятие «онтологического реализма» Иванова применительно к Достоевскому. Очевидно, онтологичен трагизм романов Достоевского, поскольку он основан на мистериальной антитезе феномена зла (Люцифер – Ариман, в терминах Иванова) и противопоставленной ему агиологии и свободной теологии. Мистерия спасения у Достоевского развивается по вертикали, от глубин ада до райских высот, воплощая столь характерную для Иванова идею «ano – kato». При этом мистериальные хоры, о которых пишет Иванов, трагифарсовые и комические, лишь сопровождают трагического героя, но никак не могут нарушить мощного эпического ритма, столь характерного для романа-трагедии Достоевского[42]. Смеховое начало в целом в его текстах не имеет для Иванова того значения, которое будет столь важно для Бахтина, поскольку Иванов считает комическое у Достоевского лишь данью романтизму, то есть не онтологическим в отличие от трагического.

---

[41] Там же. С. 537. См. также: *Мурашов Ю.* Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/Зара Минц) // Russian Literature. XLIV. 1998. С. 443–456.

[42] Там же. С. 492–493.

Онтологичен смех в высокой комедии Гоголя, которая также основана на мифологической антитезе ответственности и неответственности, и ее развитие носит мистериальный характер. Однако Иванов подчеркивает, что высокая комедия Гоголя ввиду ее непосредственного сценического характера развивается в направлении прямого воздействия на зрителя – в направлении парабазы, то есть по горизонтали. Можно полагать, что трагическое и комическое образуют в представлении Иванова своего рода систему онтологических координат. Универсальное и российское, или, выражаясь в терминах Иванова, «родное и вселенское», существует здесь в единстве.

Вместе с тем перформативный характер текстов Гоголя и Достоевского, мистериальное развитие действа, властно вовлекающее читателя и зрителя, заставляли задуматься над ролью России и русской литературы в современном мире. Размышления Вяч. Иванова 1920-х – начала 1930-х годов о роли русских писателей в формировании российского национального самосознания параллельны дискуссиям по поводу национального вопроса и межнациональных объединений в период между войнами. Полемика о судьбах Европы в ситуации после произошедшей большевистской революции, опасности советской экспансии и роста национал-социализма в Германии предполагала идею объединения государств как гарантию безопасности европейских народов перед угрозой новой мировой войны. Эту цель, например, ставил перед собой основанный в 1922 году графом Рихардом Николаусом фон Куденхове-Калерги «Панъевропейский союз» – влиятельная социально-политическая организация, впервые выдвинувшая идею Евросоюза[43]. Вряд ли можно полагать, что Вяч. Иванов мог целиком и полностью разделять подобного рода идеи. Православная Россия и ее культура представали в исследованиях Иванова своего рода сценой огромного мирового театра, где место Европы пока еще было в зрительном зале. Впрочем, несоединенность и единство сцены и зала могли быть лишь очередным воплощением столь любезного сердцу Иванова представления о палингенесии. Однако идеи Третьего славянского возрождения и представление о России как истинной наследнице Византии, характерные для Иванова, требовали задумать-

[43] Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi (1894–1972), «Die Paneuropa Union». Членами «Панъевропейского союза» были А. Эйнштейн, Т. Манн, А. Бриан, З. Фрейд, К. Аденауэр; ее сторонниками стали У. Черчилль и Ф. де Голль. Организация существует по сегодняшний день.

ся об особых условиях межнациональных союзов, основанных не на унификации, а, скорее, на дифференциации. В этом отношении представления об онтологическом у Гоголя и Достоевского стали необходимым подспорьем размышлений Иванова в 1920–1930-е годы о национальной идее и о роли искусства и религии в социальной жизни.

Литература

1. *Бочаров С.Г.* Бахтин-филолог: книга о Достоевском // Вопросы литературы. 2006. № 2. [Электронный доступ: http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/bo3.html].
2. *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. *Дубовской В.* «Ревизор» В.Э. Мейерхольда // Правда. 1926. № 296, 22 декабря.
4. *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. – 800 с.
5. *Иванов Вяч*. Переписка с В.Э. Мейерхольдом и З.Н. Райх / Публ. Н.В. Котрелева и Ф. Мальковати // НЛО. № 10. 1994. С. 257–280.
6. *Коган П.* О двух Гоголях и Мейерхольде // Красная газета (веч. вып.). 1926. № 309, 24 декабря.
7. *Мурашов Ю.* Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/Зара Минц) // Russian Literature. XLIV. 1998. С. 443–456.
8. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост., ред., вст.ст. и примеч. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. – 829 с.
9. *Сегал Д., Сегал-Рудник Н.* «Ну, а по существу, я Ваш неоплатный должник». Фрагменты переписки В.И. Иванова с Е.Д. Шором // Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное / Сост. и ред. Н. Мусхелишвили, А. Шишкин, А. Юдин (Символ: Журнал христианской куль-туры. № 53–54). Париж; М., 2008. С. 338–403.
10. *Сегал-Рудник Н.* Образ св. Христофора и его значение в творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов между Святым писанием и поэзией / Europa orientalis. XXI (1). 2002. С. 303–320.
11. *Семашко Н.* Не надо замазывать правды // Правда. 1926. № 303, 31 декабря.
12. *Тальников Д.* Новая ревизия «Ревизора»: Опыт литературно-сценического изучения театральной постановки. М.–Л.: Госиздат, 1927. – 97 с.
13. *Iwanow W.* Die russische Idee / Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von J. Schor. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1930. – 40 S.
14. *Iwanow W.* Dostoewskij: Tragödie – Mythos – Mystik / Übers. von Aleksandr Kresling. Tübingen: Verlag von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1932. – 142 S.
15. *Iwanow W.* Gogol und Aristophanes // Corona. Hf. 5. München-Zürich, 1932–1933. S. 611– 622.

КРУШЕНИЕ КУМИРОВ И НЕЗАМЕЧЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ: К ИСТОКАМ ОДНОЙ ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЛЕМИКИ

О.В. Марченко

Российский государственный гуманитарный университет
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

Аннотация: Цель настоящей статьи – рассмотреть истоки полемики, возникшей на страницах и после публикации книги В.С. Варшавского «Незамеченное поколение». В ней этот представитель молодого поколения русской эмиграции старается определиться по отношению к идеологии поколения отцов, известных российских интеллектуалов (С.Л. Франк, Н.А. Бердяев, Г.П. Федотов и др.), обретших имя и влияние еще в дореволюционной России и сохраняющих ведущие позиции за ее пределами. После публикации «Незамеченного поколения» в спор вступают В.В. Зеньковский, Ф.А. Степун, М.В. Вишняк, Г.В. Адамович и др. В центре полемики оказывается принципиальное для В.С. Варшавского отождествление христианства и демократии, предполагающее представление об истории как о поступательном движении, имеющем вполне определенную направленность. Автор статьи показывает, что истоки этой эмигрантской полемики восходят, в частности, к подобным спорам начала 1910-х годов в России.

Ключевые слова: Русская революция, эмиграция, крушение кумиров, незамеченное поколение, «чаадаевское», С.Л. Франк, В.С. Варшавский, В.Ф. Эрн.

THE FALL OF THE IDOLS AND AN UNNOTICED GENERATION: TO THE SOURCES OF ONE EMIGRANT DISPUTE

O.V. Marchenko

Russian State University for the Humanities
Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Summary: The present article aims to research the sources and reasons of an emigrant dispute that arose on the pages of the "Unnoticed generation" book by V.S. Varshavskiy and later, after its publication. The author of the book is one of the young Russian emigrants, that try to establish their point of view on the generation of their famous intellectual Russian "fathers" (S. Frank, N. Berdiaev, G.P. Fedotov and others), who acquired their name and influence in prerevolutionary Russia and kept their positions afterwards. After the book was published, other people came into the dispute, namely V.V. Zenkovskiy, F.A. Stepun, M.V. Vishniak, G.V. Adamovich and others. The dipsute goes around the identification of Christianity and democracy, fundamental for V.S. Varshavskiy, who thought the history to be

a progressive movement taking a specific direction. We will try to show that the sources of this emigrant dispute go back to the similar disputes of the beginning of the 1910s in Russia.

Keywords: Russian revolution, emigration, the fall of the idols, unnoticed generation, Chaadaev, S.L. Frank, V.S. Varshavskiy, V.F. Ern.

Колоссальные потрясения, вызванные Великой войной, российскими революциями, гражданской войной в России, эмиграцией, чаще всего вынужденной, приводили русских интеллектуалов к радикальной перемене взглядов, ранее казавшихся незыблемыми.

Ярким примером может служить один из самых значительных представителей религиозно-философской группы «Путь» и крупнейший богослов эмиграции о. Сергий Булгаков. Пересмотр начинается уже в Крыму 1918–1922 годов, перед отъездом в Константинополь. Речь идет, во-первых, о «Трагедии философии» (1921), где о. Сергий Булгаков ставит под сомнение и отвергает – не русскую философию, конечно же, но – совершенно по-русски! – всю философию целиком: «...История новейшей философии предстает в своем подлинном религиозном естестве, как христианская ересеология, а постольку и как трагедия мысли, не находящей для себя исхода»[1]. «Трагедия философии» – последняя собственно философская работа Булгакова, все последующие его книги будут уже богословскими. Эстафета рассмотрения философских построений как еретических будет далее подхвачена Г.В. Флоровским, – уже по отношению к философствующим соотечественникам, в том числе и к Булгакову. Во-вторых, речь идет о так называемом католическом соблазне, как сам Булгаков характеризовал этот период своей жизни и мысли. Имеется в виду прежде всего диалог «У стен Херсониса», в известном смысле продолжение диалога 1918 года «На пиру богов» в сборнике «Из глубины» (напомним, что Булгаков – «веховец», участник «сборника статей о русской интеллигенции»), с его персонажами: Беженец, Светский богослов. В диалоге «У стен Херсониса» (1923) Булгаков, а он священник, отец Сергий! ставит под вопрос уже святая святых: праведность и оправданность выбора веры св. равноапостольным кн. Владимиром. Уже само начало диалога «У стен Херсониса» нас верно ориентирует: оно называется «Чаадаевское». И речь закономерно заходит о цивилизационных различиях Запада и России, появляется тема западноевропейской образованности, имена Данте, Аквината, упоминается традиция схоластики и т. д.

[1] *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1993. С. 311.

Другой пример столь же решительного пересмотра самих оснований национальной культурной традиции, попытки прочитать ее в принципиально ином ключе, дает Георгий Петрович Федотов. Ученик И.М. Гревса, историк-медиевист, учившийся в 1906–1908 годах в Берлинском и Иенском университетах, автор работ об Абеляре и Данте, в 1925 он эмигрировал, сначала в Германию, затем во Францию, с 1941 – в США, где умер в 1951. В 1918 году Федотов начинает весьма специфическую тему в замечательной статье «Мысли по поводу Брестского мира» (Свободные голоса. СПб., 1918. № 1.). Уже здесь в краткой форме даны те идеи, которые затем будут более обстоятельно высказаны в работах «Три столицы» (Версты. Париж, 1926. № 1) и особенно в «Трагедия интеллигенции» (Версты. Париж. 1926. № 2). «Теперь, когда мысль упорно ищет все самые отдаленные корни событий, приведших к гибели Россию, пусть не покажется надуманным предлагаемое сближение: славянская библия – и Брестский мир» («Мысли по поводу Брестского мира» 1918). Речь идет о переводе греческой библии на славянский язык свв. Кириллом и Мефодием, следствием чего, по мысли Федотова, явился отрыв от классической традиции и последующие нестроения отечественной мысли и жизни: «Надо отдать себе отчет в том, какою ценою мы заплатили за славянское слово»[2].

В мае 1923 года на съезде русских студентов в Сарове под Берлином С.Л. Франк (1877–1950), через четверть века удостоившийся звания крупнейшего русского философа в фундаментальной «Истории русской философии» В.В. Зеньковского, произносит речь, произведшую весьма сильное впечатление на слушателей. Основные идеи речи получили более подробное выражение в работе «Крушении кумиров» (Берлин, 1924): здесь начинают отчетливо звучать мотивы, а главное – оценки, наличие которых было трудно предположить у Франка доэмигрантского периода. Сокрушены былые кумиры революции, политики, культуры, «идеи» и «нравственного идеализма». История более не может пониматься как синоним поступательного движения – синоним прогресса. Подобные настроения вызывают принципиальную критику со стороны такого яркого представителя молодого поколения русской эмиграции, как Владимир Сергеевич Варшавский (1906–1978). Стремясь написать портрет своего поколения, младшего поколения русской эмиграции, Варшавский стара-

---

[2] *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. Т. 1. СПб.: София, 1991. С. 47, 48.

ется определиться по отношению к идеологии поколения отцов, известных российских интеллектуалов, обретших имя и влияние еще в дореволюционной России и сохраняющих ведущие позиции за ее пределами. Критика, прозвучавшая в книге Варшавского «Незамеченное поколение» 1956 года[3], была настолько резкой, что еще одному представителю старшего поколения, «путейцу» В.В. Зеньковскому приходится в специальной статье в «Вестнике РСХД» 1956 года защищать Франка с его «Крушением кумиров» и Н.А. Бердяева с его книгой «Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы» (Берлин, 1924).

Книга Варшавского вызвала массу откликов как в частной переписке, так и в серии специальных публикаций (М.В. Вишняк, Ю.К. Терапиано, М.М. Карпович, Ф.А. Степун, Г.В. Адамович). Заинтересованно рассматривалось прежде всего само введенное Варшавским понятие «незамеченное поколение» применительно к представителям младшего поколения эмиграции, – таким ли оно оказалось незамеченным? Горячо обсуждалось и принципиальное для Варшавского отождествление христианства и демократии, предполагавшее представление об истории как о поступательном движении, имеющем вполне определенную направленность. «Все должно способствовать установлению совершенного строя на земле – Царства Божия», – цитирует Владимир Варшавский Первое философическое письмо Чаадаева[4]. Он анализирует идеи Вл. Соловьева, К.Н. Леонтьева, который в свое время назвал социально ориентированное христианство Достоевского и Соловьева «розовым христианством», фигурируют здесь также имена С.Н. Булгакова. В.В. Розанова, Г.П. Федотова и др., из чего становится ясно, что полемика эта является, в новой исторической ситуации и в ином культурном пространстве, продолжением старых русских споров.

Читая «Незамеченное поколение» Варшавского первый раз, трудно отделаться от ощущения, что вот-вот появится упоминание одного российского интеллектуала, который был ярким участником подобных споров в дореволюционной России. При всем при том, что Варшавский вряд ли знал этого автора, хотя, возможно, и слышал его имя. Автор этот умер

---

[3] Пользуюсь текстом новой редакции: *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение / Подг. текста Т.Г. Варшавской, О.А. Коростелева. М.А. Васильевой. М.: Дом русского зарубежья: Русский путь, 2010.

[4] *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. М.: Дом русского зарубежья: Русский путь, 2010. С. 82.

12 мая 1917 года, и между его смертью и полемикой в эмигрантской среде о христианстве, истории, прогрессе и т.п. произошли те самые катастрофические события, о которых уже было сказано, и имя этого русского автора осталось в «прошлой жизни». Сам Варшавский очень близко подходит к этому имени, в заключении одного пассажа о социально ориентированном христианстве Вл. Соловьева упоминая Павла Флоренского как организатора «Христианского братства борьбы» (что, кстати, неверно): «О социальной реформе в духе идей Соловьева мечтал основатель союза «Христианской борьбы», П.А. Флоренский, правда, впоследствии отошедший от увлечения «радикальным» христианством»[5].

Зато этого автора и его идеи неплохо знали представители старшего поколения, с которыми Варшавский и полемизирует. Его прекрасно знал и дружил с ним Бердяев. Его знал и ценил о. Сергий Булгаков, его знал Зеньковский. Его отлично знал и Федор Августович Степун как своего постоянного в России оппонента, – оппонента, с мнением которого в изменившейся ситуации, если быть честным, приходилось ретроспективно считаться. Именно Степун и называет этого автора, защищая, скорее, уже Варшавского от критики Марка Вишняка и Григория Аронсона. В статье «Новоградские» размышления по поводу книги В.С. Варшавского «Незамеченное поколение» и дискуссии о ней // Опыты 1956. № 7. С. 45–57) Степун пишет: «В самом начале первой великой войны славянофил В.Эрн, предчувствуя, что война неизбежно подорвет общеевропейскую оптимистическую веру во всемогущество разума, в непрерывность прогресса, и в близкое счастье «подавляющего большинства» людей, убежденно провозглашал, что «время славянофильствует». Славянство, по правде сказать, было упомянуто всуе, но начавшийся в европейском сознании и европейской жизни поворот был Эрном – и не одним им – подмечен верно»[6].

Владимира Францевича Эрна (1882–1917) очень хорошо помнил С.Л. Франк, книга которого «Крушение кумиров» вызвала такое недовольство Варшавского. Потому что одним из самых ярких интеллектуальных состязаний предреволюционной России была великолепная полемика Эрна и Франка о русской философии на страницах «Русской мысли» 1910 года. Полемика эта, как известно, явилась продолжением дискуссий «путейца» В.Ф. Эрна с русскими философами круга международного журнала «Логос» (С.И. Гессен, Ф.А. Степун, Б.В. Яковенко и др.) в «Московском

---

5 Там же. С. 205.

6 *Варшавский В.С.* Указ. изд. С. 394–395.

еженедельнике» 1910 года. В центре дискуссии оказалась *проблема русской философии, ее специфики* как наследницы антично-христианского Логоса – в соотнесении с тем, что Эрн именовал новоевропейским «рационализмом» (ratio)[7].

Не касаясь в сегодняшнем разговоре этих специальных тем, отметим суммарно, что полемисты, Эрн и Франк, находились в начале 1910-х годов в ситуации изначального преднепонимания. Это не просто столкновение разных точек зрения, это конфликт фундаментальных установок, изначально неодинаковых настроений и первопринципов, – и отсюда несводимые способы ви́дения проблемы, нестыковки на каждом шагу, диссонансы. Важно здесь не то, что полемисты принадлежат к разным поколениям. Важна эсхатологичность настроения Эрна, ощущение катастрофичности эпохи, как и у С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, его соратников-«путейцев». Однако дело не только в настроении: Эрн концептуально подчеркивает связь ущербного новоевропейского ratio с ошибочной теорией непрерывного линейного прогресса, утилитаризмом и культом техники. Мы знаем, как последовательно и радикально разворачивается затем его мысль: мировая война проявляет вовне, делает ужасающе очевидными последствия губительного для человечества и культуры самоопределения разума как ratio – в его неостановимом движении «от Канта к Круппу»[8].

Рационалистическому понимаю прогресса Эрн противополагает, как он настаивал, подлинно христианское его понимание. Еще в 1907 году он выступает в РФО с докладом «Идея катастрофического прогресса» («Русская мысль», 1909, № 10) (глубину и важность которого отметил позднее внимательный Г.В. Флоровский в «Путях русского богословия» 1937). История, по Эрну, представляет из себя процесс, в котором специфически соединены непрерывность и прерывность, – трансцендентное, вечное, Абсолютное мистически прорывается в имманентный, конечный,

---

[7] См.: *Марченко О.В.* Спор В.Ф. Эрна и С.Л. Франка о специфике русской философии (к вопросу о метафизике социокультурного бытия в русской мысли XX века) //«Самый выдающийся русский философ»: Философия религии и политики С.Л. Франка: Сборник научных статей. М.: изд-во ПСТГУ, 2015. С. 23–37.

[8] Об Эрне, его философских взглядах и его концепции оригинальной русской философии см.: *Марченко О.В.* В поисках своеобразия русской философии: В.Ф. Эрн // Философия в России XIX – начала XX вв.: преемственность идей и поиски самобытности. М.: ИФАН, 1991. С. 101–113; *Его же.* Очерки по истории философии. М.: МГУП, 2002. С.158–230; *Его же.* Fabulae selectae. М.: Асхань, 2016. С. 77–133, 151–173, др.

временной план. Напомню, что Эрн был другом гимназических лет Павла Флоренского, его сотрудником и единомышленником, многие идеи, как известно, они продумывали и обсуждали вместе. А именно Флоренский, как постоянно подчеркивает С.М. Половинкин, широко вводил в понимание культуры идеи московской философско-математической школы (Н.В. Бугаев, П.А. Некрасов, В.Г. Алексеев), так называемую *аритмологию*, т.е. теорию разрывных функций, противопоставленную традиционной аналитике – теории непрерывных функций[9]. «Вот почему для христиан будущее – не мирный культурный процесс постепенного нарастания всяких ценностей, а *катастрофическая картина взрывов,* наконец, последний взрыв, последнее напряжение – и тогда конец этому миру, начало Нового, Вечного, Абсолютного Царствия Божия», – читаем в свой черед у Эрна. «...При таком понимании прогресса все жизненные проблемы, все формы практической деятельности сразу подвергаются коренной и принципиальнейшей переоценке. Здесь, в этом пункте, какой-то такой изгиб мировоззрения, пройдя который, почти все, что казалось раньше стоящим на ногах, кажется вдруг стоящим на голове. Идолы падают, кумиры свергаются, и в их разрушении, в всеобщем смятении вдруг ощущаешь духом замыслы Бога, неисповедимые пути Провидения»[10].

Настроение же Франка нач.10-х годов – значительно более спокойное и уравновешенное, он принципиальный прогрессист.

Однако в эмигрантский период его взгляды меняются едва ли не на противоположные, в том числе, кстати, и по вопросу о специфике русской философии (Франк почти полностью воспроизводит идейную позицию своего оппонента). В контексте мировой войны и ее последствий, революционных событий и эмиграции Франку открывается катастрофичность духовной ситуации эпохи. Некие новые ноты, нехарактерные для него в ситуации полемики начала 1910-х годов, звучат в некрологе Эрну 1917 года: «Горячее, глубоко идейное религиозно-нравственное и патриотическое воодушевление Эрна, его живая вера в духовную мощь России и его редкий дар вдохновенного слова были бы так нужны в эти тяжкие, трагические дни, когда вся судьба родины зависит от углубления нравственного чувства и патриотического сознания. Теперь, когда тяже-

---

[9] См.: *Половинкин С.М.* Русская религиозная философия: Избранные статьи. СПб.: РХГА, 2010. С. 277–300. др.; *Его же.* Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: РГГУ, 2015. С. 22–42, 258–262, др.

[10] *Эрн В.Ф.* Сочинения. М.: Правда, 1991. С. 218, 219.

лые уроки жизни научают нас понимать ложность, более того, безнравственность плоского рационалистического космополитизма, когда мы начинаем всем сердцем чувствовать, что путь к всечеловеческому братству идет не через отрицание, а через укрепление национальных культур, проповеди Эрна, быть может, суждено было бы сыграть большую историческую роль»[11]. Меняется точка зрения на многие схожие вопросы и еще одного эрновского оппонента, Б.П. Вышеславцева, который в некрологе почившему мыслителю писал: «Смерть Владимира Францевича Эрна есть большая утрата для духовной жизни России. У нас немного людей с таким религиозным рвением прокладывающих пути духовного самоопределения нации. Упрямо и деятельно отстаивал В.Ф. свои идеи, самостоятельно и своеобразно поддерживая традиции славянофильства. (…) Из его ранних статей должна быть особо отмечена статья, помещенная в “Русской мысли” под заглавием “Идея катастрофического прогресса”, написанная за семь лет до войны и во многом оказавшаяся пророческой»[12].

Как и в новых, эмигрантского периода, характеристиках специфики отечественной мысли, в работе Франка «Крушение кумиров» (1924) начинают отчетливо звучать мотивы его оппонента Эрна (кумир революции, кумир политики, кумир культуры, кумир «идеи» и «нравственного идеализма»). Приведу лишь одно место, из главы «Кумир культуры»: «Когда теперь мы, русские, материально и духовно обнищавшие, все потерявшие в жизни, ищем поучения и осмысления у вождей европейской мысли, у которых большинство из нас привыкло раньше учиться, мы, заранее склонные к смирению, всегда чуждые национального самомнения и менее всего способные на него в эту несчастную для нас эпоху, с изумлением узнаем, что собственно учиться нам не у кого и нечему и что даже, наученные более горьким опытом наших несчастий, испив до дна чашу страданий, мы, пожалуй, сами можем научить кое-чему полезному человечество. Мы по крайней мере уже тем опередили его, что у нас меньше осталось иллюзий и призрачных верований. Мы чувствуем себя среди европейцев, как Сократ среди своих соотечественников, у которых он хотел чему-нибудь научиться, пока не признал, что он – мудрее всех, потому что он, ничего не зная, по крайней мере отдает себе от-

---

[11] *Франк С.Л.* Памяти В.Ф. Эрна // В.Ф. Эрн: pro et contra. Антология / Сост., вступ. статья, коммент. А.А. Ермичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 638.

[12] *Вышеславцев Б.П.* Памяти В.Ф. Эрна // В.Ф. Эрн: pro et contra. С. 635, 636.

чет в своем неведении, тогда как все остальные, ничего не зная, не знают даже своей собственной духовой нищеты». И еще: «Что-то умерло в нашей душе; былой жар, былые восторги испарились, и мы с трудом вспоминаем о них; мы состарились и духовно охладели, и сами не знаем, как это случилось»[13].

Обращаясь к размышлениям Владимира Варшавского, стоит обратить внимание на определение его позиции, данное Г. Адамовичем в статье «О христианстве, демократии, культуре, Маркионе и прочем» (Новое русское слово. 1956. 25 марта. № 15611. С. 8), оно тоже отсылает к старым русским спорам, к Леонтьеву, который, как уже упоминалось, социально-философские взгляды Достоевского и Соловьева называл розовым христианством. У Варшавского, пишет Адамович «христианство (...) даже не розовое, а малиново-радужное, и видит он в нем силу исключительно жизнеутверждающую. Народовластье, машины, прогресс, наука – все от христианства, к миру благосклонного и обещающего ему не только благополучие, но и счастье»[14].

В самом деле, Владимир Варшавский рассматривает тему истории, возвращаясь скорее к формату, заданному Чаадаевым, что, с одной стороны, трудно признать плодотворным, с другой же – вновь подтверждает для русского сознания актуальность *чаадаевского*, вплоть, пожалуй, и до сегодняшнего дня. Впрочем, известная усталость от «чаадаевского» вполне определенно звучит у такого яркого представителя «незамеченного поколения», сочинения которого Варшавский в своей книге цитирует буквально страницами – у Б.Ю. Поплавского. В его знаменитом романе «Аполлон Безобразов», в главе IV («Бал»)[15], среди подвыпившей русской компании в эмигрантском Париже, после посильного застолья, после танцев под граммофон, когда дошло уже дело до совместного пения («...И песня льется, и жизнь несется, без богатств богатая, без злобы лютая, без сердца добрая – до рассвета. Ах, до рассвета!»), в адрес явно какого-то нудного, не к месту рассудительного, нечувствительного «к веянию иного, иррационального счастья», *объясняющего господина*, звучит:

– Да оставьте вы со своим Чаадаевым, спели бы лучше, а то Чаадаев да Чаадаев.

---

[13] *Франк С.Л.* Сочинения. М.:Правда, 1990. С. 136, 137.

[14] *Варшавский В.С.* Указ. изд. С. 362.

[15] *Поплавский Б.Ю.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 2000. С. 73.

Литература

1. *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1993.
2. *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение / Подг. текста Т.Г. Варшавской, О.А. Коростылева. М.А. Васильевой. М.: Дом русского зарубежья; Русский путь, 2010. – 544 с.
3. В.Ф. Эрн: pro et contra. Антология / Сост., вступ.статья, коммент. А.А. Ермичева. СПб.: РХГА, 2006. – 1064 с.
4. *Марченко О.В.* В поисках своеобразия русской философии: В.Ф. Эрн // Философия в России XIX – начала XX вв.: преемственность идей и поиски самобытности. М.: ИФАН, 1991. С. 101–113.
5. *Марченко О.В.* Очерки по истории философии. М.: МГУП, 2002. – 251 с.
6. *Марченко О.В.* Спор В.Ф. Эрна и С.Л. Франка о специфике русской философии (к вопросу о метафизике социокультурного бытия в русской мысли XX века) //«Самый выдающийся русский философ»: Философия религии и политики С.Л. Франка: Сборник научных статей. М.: изд-во ПСТГУ, 2015. С. 23–37.
7. *Марченко О.В.* Fabulae selectae. М.: Асхань, 2016. – 207 с.
8. *Половинкин СМ.* Русская религиозная философия: Избранные статьи. СПб.: РХГА, 2010. – 412 с.
9. *Половинкин С.М.* Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: РГГУ, 2015. – 362 с.
10. *Поплавский Б.Ю.* Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 2. М.: Согласие, 2000. – 464 с.
11. *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России (избранные статьи по философии русской истории и культуры): В 2 т. Т. 1. СПб.: София, 1991. – 350 с.
12. *Франк С.Л.* Сочинения. М.: Правда, 1990. – 608 с.
13. *Эрн В.Ф.* Сочинения. М.: Правда, 1991. – 576 с.

IV

ФИЛОСОФ О ПОЭТЕ: А.К. ГОРСКИЙ ОБ А.К. ТОЛСТОМ[1]

А.Г. Гачева

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
Музей-библиотека Н.Ф. Федорова при Библиотеке № 180

Аннотация: Цель статьи – рассмотреть творчество поэта-предсимволиста А.К. Толстого в интерпретации философа, критика, эстетика, поэта Александра Константиновича Горского (1886–1943), связав этот анализ с проблемой взаимодействия русской философии и литературы, показав на конкретном примере, как поэтические образы работают в философском тексте, под каким углом зрения рассматривает их философ, что происходит тогда, когда творец является одновременно и философом, и поэтом (писателем). Привлекая данные архива А.К. Горского, автор анализирует хранящиеся там материалы его заметок об А.К. Толстом, наброски статьи «А.К. Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм)», фрагменты об А.К. Толстом в записных книжках и письмах мыслителя и делает вывод о том, что в интерпретации Горского творчество А.К. Толстого предстает важнейшим этапом в движении русской литературы через символизм к «новому реализму», рассматривающему бытие в перспективе его преображения, к новым, литургическим формам искусства. Показано значение творчества А.К. Толстого для формирования концепции жизнетворящего, воскресительного Эроса, которую выдвигает А.К. Горский во второй половине 1910-х – начале 1920-х годов.

Ключевые слова: философия и литература, творчество А.К. Толстого, А.К. Горский об А.К. Толстом, поэтическое мировоззрение, литургизм, философия искусства.

PHILOSOPHER ON POET: ALEXANDER GORSKY ON ALEXEY K. TOLSTOY

Anastasia G. Gacheva

A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
Nikolay Fedorov Museum-library, Library №180

Summary: The article aims to consider how the works of a pre-symbolist poet Alexey K. Tolstoy were interpreted by Alexander Konstantinovich Gorsky (1886–1943), a philosopher, critic, aesthete and a poet. This analysis is linked here to the problem of interaction

---

[1] Статья написана в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432).

This scientific research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

between Russian philosophy and literature. A concrete example illustrates how poetical images work in a philosophical text, from what angle a philosopher approaches them and what happens if the creator is also a philosopher and a poet. In the analysis of A.K. Gorsky's archive, the author focuses on Gorsky's notes on Alexey K. Tolstoy, the draft of his article «Alexey K. Tolstoy. On a poetical worldview (liturgism)», on isolated fragments on Alexey K. Tolstoy in Gorsky's diaries and notebooks. The author comes to the conclusion that Gorsky considered the works of Tolstoy to be a significant step in the movement of Russian literature from symbolism to "new realism", which regards objective reality in the perspective of its transfiguration, to the new, liturgical forms of art. The article also shows the importance of Tolstoy's works for Gorky's concept of life-asserting, reviving Eros, the concept which he put forth at the end of the 1910s – beginning of the 1920s.

Key words: philosophy and literature, A.K. Tolstoy's works, A.K. Gorsky on A.K. Tolstoy, poetical worldview, liturgism, philosophy of art.

Серебряный век, давший впечатляющие примеры взаимодействия философии и литературы, создал мощную традицию литературно-философской критики. От «русского Платона» В.С. Соловьева до идеолога «нового религиозного сознания» Д.С. Мережковского, от В.В. Розанова и экзистенциалиста Л. Шестова до перешедших от марксизма к идеализму С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, С.Л. Франка русская религиозно-философская мысль обращалась к литературе как к своей духовной родине, той «почве», на которой вызревали ее стержневые идеи: богочеловечества, всеединства, софийности мира, оправдания истории, смысла любви. В знаменитой публичной лекции «Иван Карамазов в романе Достоевского "Братья Карамазовы" как философский тип» С.Н. Булгаков так обозначил эту источную связь: «Та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла для себя исход в художественных образах. <…> Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их»[2].

Этикоцентризм и антропологизм русской мысли определили и ее пристрастия в мире литературы, и шкалу оценки художественных явлений. На первый план здесь выходила аксиология. «Дело поэзии, как и искусства вообще, – писал В.С. Соловьев, – не в том, чтобы "украшать действительность приятными вымыслами живого воображения", как говорилось в старинных эстетиках, а в том, чтобы воплощать в *ощутитель-*

---

[2] *Булгаков С.Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип // *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 16.

ных образах тот самый высший *смысл* жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра»[3]. Внимание мыслителей Серебряного века привлекала русская философская лирика с ее рефлексией о природе и человеке, с ее леденящими сердце «вопросами» («Откуда, как разлад возник?», «Скажите мне, что значит человек, / Откуда он пришел, куда идет / И кто живет под звездным сводом?») от Державина до Тютчева, которого Достоевский называл «первым русским поэтом-мыслителем». И в самом Достоевском, давшем это определение своему собрату в культуре и духе, они видели «выдающийся философский талант»[4], называли его «величайшим русским метафизиком»[5] и рассматривали романы «великого пятикнижия» как своего рода философский opus magnum. При этом собственно филологических задач, относящихся к изучению литературы не как духовно-этического феномена, а как вида искусства христианские мыслители начала XX в. перед собою не ставили, что, впрочем, не отменяло внимания к форме, а скорее манифестировало их отношение к самодовлеющему эстетизму, а позднее к формализму, интересовавшемуся не тем, *что сказано*, а тем, *как сделано*, фактически сводившему художественный текст к чистой форме.

Литературно-философские опыты, данные философами par excellence, соседствовали с опытами, которые выходили из-под пера самих художников слова, «облученных» религиозно-философскими темами (А. Белый, Вяч. Иванов, М. Волошин), и философствующих критиков, занимавших своего рода срединное положение между теми и другими (А.Л. Волынский, А.С. Глинка-Волжский). Характерной приметой времени были синтетические фигуры, равно одаренные художественно и философски (Д.С. Мережковский, Г.И. Чулков). К этому третьему типу творцов и принадлежал Александр Константинович Горский (1886–1943), философ, эстетик, поэт, бывший одновременно талантливым критиком и исследователем литературы.

Эта область его наследия, по-настоящему обширная, а в определенные периоды жизни и вовсе выдвигавшаяся на первый план, пока в должной мере не привлекает внимания исследователей. Горского больше знают и

---

[3] *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 472.

[4] *Булгаков С.Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского “Братья Карамазовы”) как философский тип // *Булгаков С.Н.* Сочинения. Т. 2. С. 17.

[5] *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 9.

изучают как продолжателя идей Н.Ф. Федорова, одного из создателей программного сборника «Вселенское дело» (Одесса, 1914) с его «говорящим лозунгом» «Смертные всех стран, племен, народов, всех занятий, званий, состояний, всех верований, мнений, убеждений – соединяйтесь!»[6], автора серии очерков «Николай Федорович Федоров и современность» (Вып. 1–4, Харбин, 1928–1933), одного из ведущих представителей религиозной ветви отечественного космизма, автора философского трактата «Огромный очерк» (1924), развивавшего идеи «Смысла любви» В. Соловьева. Достаточно редко в орбиту внимания попадают его литературно-философские работы «Перед лицем смерти: Л.Н. Толстой и Н.Ф. Федоров» (Харбин, 1928) и «Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров» (Харбин, 1929), рассматривавшие прямой и опосредованный диалог трех современников с точки зрения проблемы «конечного идеала», соотношения истории и эсхатологии и, коль скоро речь идет о Федорове, темы «смерти и воскресения/воскрешения».

Однако литературно-критическое наследие Горского не ограничивается только перечисленными – хотя и достаточно объемными – сочинениями и стоящими в их шапке ключевыми для русской мысли Серебряного века фигурами. Архив мыслителя, по материалам которого в ИМЛИ ныне готовится двухтомное издание его работ, извлекаемых, по образно-точному выражению Н.С. Тихонова, «из могилы стола», демонстрирует широту охвата литературного материала: от А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.Н. Глинки, Н.В. Гоголя, Г.И. Успенского, А.П. Чехова до ведущих фигур русского символизма Ф. Сологуба, А.А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, а затем, в 1920-е–1930-е гг. Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, О.Э. Мандельштама, М.М. Пришвина, А.Н. Новикова, А.М. Горького и др., а из зарубежных писателей – И. Гёте, М. Метерлинка, Г. Ибсена, Г. Майринка, С. Цвейга, Р. Роллана… При этом калейдоскоп имен, всплывающих в записных книжках Горского, текстах докладов, черновиках статей, большинство которых, будучи созданы в 1920–1930-е гг., не имели никакого шанса пробиться в печать, объединен темой смысла искусства и конечных задач литературы. Эти задачи Горский, наследник Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, рассматривал в контексте философии активного христианства, представляющего историю как поле соработничества Бога и человечества в деле преображения мира в Царство Христово, в свете концепции теоантропоургической эстетики, включающей искусство в «рабо-

---

[6] От редакции // Вселенское Дело. Вып. 1. Одесса, 1913. С. VIII.

ту спасения», делающей его частью «внехрамовой литургии». Характерный для деятелей религиозно-философского возрождения взгляд на реальность сквозь призму эсхатологии заставлял Горского видеть в искусстве орудие «последней битвы» с «имущим державу смерти». Неоднократно возникал в его текстах апокалипсический образ гусляров, стоящих на огнестеклянном море, держа гусли Божии, и поющих «новую песнь» (Откр. 15, 2). Этот образ был воплощением идеала подлинного, «совершеннолетнего», активно-христианского искусства и его творцов, символизировал высшую стадию развития искусства, когда оно оказывается способным гармонизовать жизнь уже не в поэтическом воображении, а на деле, не только в художественном пространстве лирического фрагмента, романа, картины, архитектурного памятника, но и в самом бытии, до конца проявляет свою регулятивную, «собирающую» мир функцию.

Одна из опорных тем литературно-философских размышлений Горского, проходящая через все его творчество, от записных книжек 1906–1912 гг. до статей, набросков, писем 1930 – начала 1940-х гг., – судьба русского символизма, его место и роль в становлении будущего искусства «восьмого дня». «Развитие символизма, – подчеркивает мыслитель, – неизбежно влекло его к переходу от литерат<урно>-художественной школы к установке общего мировоззрения. <…> Но вместе с тем характер этого мировоззрения получился таков, что оно переходило за грани символизма, ведя к новому реализму, к реализации, воплощению, т. е. превращаясь в проективизм (осознан<ная> и худож<ественная> мечта как проекция творчества новой жизни)»[7].

В контексте этой темы и появляется у А.К. Горского фигура А.К. Толстого, поэта-предсимволиста, перебрасывающего мостик от тютчевской «поэзии мысли» к поэтическим опытам В.С. Соловьева и младосимволистов. Его творчество для Горского – важнейший этап в движении русской литературы через символизм к «новому реализму», рассматривающему бытие в перспективе его возрастания к благобытию. Статья, из которой взяты процитированные выше строки, носит название «Алексей Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм)», и слово, скромно заключенное в скобки, обозначает вершинную точку эволюции литературного и вообще всякого творчества, одновременно выдвигая критерий оценки художе-

---

[7] *Горский А.К.* А. Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм). Архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Папка «А.К. Толстой». 1920-е гг. Далее статья Горского цитируется по этому источнику. Публикацию статьи см. ниже.

ственных явлений, рождающихся в процессе движения обмирщенной культуры к новым, активно-христианским, литургическим формам искусства.

Свое размышление об этом движении Горский начинает с эпохи романтизма, актуализировавшей платоновское двоемирие и одновременно утвердившей поэта «гражданином двух миров», «мира мечты, мира творческого воображения» и «мира действительности». Примирить эти миры, подчеркивает мыслитель, не удалось ни Пушкину, ни Лермонтову, ни Боратынскому, ни Тютчеву. И тогда, дитя «века отчаянных сомнений», русская поэзия пошла по пути усиления «изоляции», создания «толстой, непроницаемой стены между двумя мирами, чтобы ничего не врывалось из одного в другой», породив тем самым два противоположных образа творчества, которые на русской почве были воплощены Фетом и Некрасовым.

Фет, проводя границу между мирами, утверждая «принцип невмешательства строгого», всецело живет в мире воображения: для него только «поэт может знать молитву, толчком сгоняющую ладью живую с песков». Некрасов, напротив, всецело переселяет поэта в посюсторонность. «Поэзия – средство для других целей, этических, морально оправданных» – так передает Горский его позицию.

«Но возможен и третий тип мировоззрения. Он редок, но только он нормален. <…> Здесь искусство переходит в наступление и берет на себя задачу, ни в чем не идя на компромисс, организовать и преобразовать жизнь». Родоначальником этого типа Горский и объявляет А.К. Толстого.

Крупный художник, он являет в своем творчестве «беспредельный рост и мощь поэзии» и одновременно – устремленность к «действенному слову» («Хочу, чтоб в песнопении / Всегда сквозило дело»). Причем это слово, слово поэзии, по убеждению А.К. Толстого, не самостийно, но восходит к Слову, творящему мир. Как восходит к Нему и все в бытии: «И вещим сердцем понял я, / Что все рожденное от Слова», / Лучи любви кругом лия, / К нему вернуться жаждет снова». Горский не раз цитирует эти строки из стихотворения «Меня, во мраке и в пыли, / Досель влачившего оковы». Трактуя эти строки Толстого в контексте темы «оправдания искусства», начало которой было положено в эпоху споров об иконопочитании, Горский подчеркивает богодухновенность художественного творчества: оно вдохновляется Духом Святым, чувствует и проявляет в художественных образах софийную основу мира и в своем высшем, идеальном задании являет собой воплощенную синергию с Творцом, направленную на преображение Вселенной в Царство Христово. Поэму «Иоанн Дамаскин», посвященную величайшему подвижнику VIII в., отцу Церк-

ви и одновременно поэту, создавшему выдающиеся образцы христианских богослужебных текстов, убежденному защитнику иконопочитания, Горский трактует как декларацию целостного, активно-христианского взгляда на художественное творчество, примиряющего небесное и земное, реальное и идеальное.

Художник, «гражданин двух миров», призван их соединить. Именно в этом, по Горскому, смысл стихотворения «Меня, во мраке и в пыли…», начинающегося, как в тютчевском «Проблеске», образом рвущейся в небо, возносящейся горé души. Однако в отличие от тютчевского героя, который, будучи не в силах удержаться «в пламенном эфире», вновь падает в чуждую и нелюбимую им земную реальность, погружаясь в «бывание», в «утомительные» сны, лирический герой Алексея Толстого, за которым отчетливо виден авторский силуэт, обретает новое зрение, сознание неразрывной связи горнего и дольнего, «там» и «здесь» («И на волнующийся дол / Взираю новыми очами»). Той же природы и гимн Иоанна Дамаскина, одна из кульминационных точек поэмы А.К. Толстого: «Благословляю Вас, леса, / Долины, нивы, горы, воды / <…> И в поле каждую былинку, / И в небе каждую звезду». Этот гимн запечатлевает любовный восторг поэта-подвижника перед многоликим творением, рождающий стремление слить с ним «всю душу», заключить в свои объятья все человечество и всю природу, и одновременно, по мысли Горского, манифестирует должное отношение человека к творению. Философ специально подчеркивает, что это не пантеизм, без остатка топящий Бога в природе, сливающий личность с миром ценой ее уничтожения (тютчевское: «Дай вкусить уничтоженья! / С миром дремлющим смешай!»), но образ всеединства, нарушенного в грехопадении и восстанавливаемого творческим усилием человека-художника.

Опираясь на поэму А.К. Толстого и ее художественное богословие, Горский выдвигает тезис: «Художник великий – всегда подвижник». Это суждение затем он развернет специально – в наброске второй части работы «Смертобожничество», в центре которой должна была встать тема искусства и его роли в апокалипсическую эпоху, и главе «Организация мировоздействия», входящей в серию очерков «Н.Ф. Федоров и современность». Там же был дан и парафраз этого тезиса: «Подвиг искусства встречается с искусством подвига»[8], разворачивая который, Горский под-

---

[8] *Остромиров А. [А.К. Горский]*. Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. Харбин, 1932. С. 37.

черкивает, что «без полного “вхождения ума в сердце”, без усвоения опыта подвижнического умного делания»[9], художнику, стремящемуся к жизнетворчеству, обойтись невозможно.

Для Советской России 1920-х годов, наращивавшей кампанию по борьбе с Церковью, подобные заявления были юродивы и нелепы, шли вразрез с генеральной линией, со всем строем тогдашней ментальности, утверждавшей человеческое достоинство принципиально вне религиозной опоры. Однако Горский меньше всего смущался тем, что его активно-христианская эстетика строится вопреки и наперекор прометеизму советского времени, требовавшему от искусства действенности и участия в строительстве жизни. Недаром он так любил цитировать стихотворение А.К. Толстого «Против течения» (1867) с его финальным призывом: «Мы же возбудим течение встречное / Против течения!», трактуя его как манифест творчества, осуществляющегося в религиозной свободе, не идущего на компромисс с «дробными идеалами», не примиряющегося с духом времени. Ставя это стихотворение в эсхатологический контекст, он видел в нем своего рода «созывание рати» на «словесный бой» с «князем века сего», с ложными идеалами современности, против искаженных моделей искусства и жизни, иллюстрируя последние строками из стихотворения А.К. Толстого «Богатырь», где нарисован почти апокалипсический образ зла и соблазна, стреножащего человека, уводящего его с путей правды. Богатырь, предлагающий всем, без разбора, попробовать его «даровое вино», которое отнюдь не есть евангельское вино новое (для Горского, наследника Федорова, призывавшего к замене «дарового» «трудовым», адская подмена еще очевиднее), в финале стихотворения сбрасывает с себя личину, обнажая «безглазый череп», воочию являя отталкивающий лик смерти[10]. В контексте религиозно трактуемой темы «самозванства» рассматривает философ и драматическую трилогию А.К. Толстого, где «последний и явный самозванец (Лжедмитрий) лишь завершает двух первых – Грозного и Годунова»[11].

Более того, даже в стихотворении «Колокольчики мои», поднимающем тему объединения русских земель вокруг Москвы, видит Горский

---

[9] Там же.

[10] *Горский А.К.* Новое вино // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Папка «Новое вино». 1913 г.

[11] *Горский А.К.* Записная книжка «Тысяча и один разговор». 1906–1910 // Там же. Папка «Записные книжки». Фрагменты записей Горского об А.К. Толстом, извлеченные из записных книжек, публикуются ниже.

прикровенно звучащий мотив «подмены», показывая, как художественная интуиция поэта, питающаяся христианским пониманием творчества, развенчивает идеологические схемы его современников, подчас готовых забыть слово Евангелия, что во Христе нет ни эллина, ни иудея, и, как герой «Бесов», свести «православие» к «атрибуту народности», дополнив впридачу сей симбиоз и третьим «охранительным» членом – «самодержавием». Фанфарно, декларативно подается тема единства: под звон колокольный появляется величавая фигура царя («Его светлое лицо / Блещет новой славой / Всех его исполнил вид / И любви, и страха»), хозяина, встречающего всадников хлебом-солью («Долго, дети, ждал я вас / В город православный») и слышащего в ответ: «И в тебе мы с давних лет / Чаем господина». Но вот говорящая черточка в этом, на первый взгляд, *хвалительном, величающем* описании самодержца, на которую обращает внимание Горский: «На челе его *горит* шапка Мономаха». Это-то словечко «горит», отсылающее к знаменитой пословице «На воре и шапка горит», и вскрывает подмену: самый благообразный, «христианнейший» Кесарь – отнюдь не Христос, не Тот, Кто «Весь Любовь», Чей «вид не исполнен страха под личиной любви – и шапка на нем не горит – ибо он ничего не крал»[12].

Примечательно, что Горский не знал истории создания стихотворения «Колокольчики мои...», первая редакция которого, написанная в 1840-е гг., содержала ностальгическую отсылку к дням новгородской вольницы. И тем не менее чутьем критика он почувствовал: фанфарные декларации в духе официальной народности – отнюдь не последнее слово А.К. Толстого. Внутренняя полемичность стихотворения маркирована, подчеркивает философ, и главным лирическим образом – «колокольчиков», недаром лирический сюжет закольцован вопрошанием поэта: «Что глядите на меня, темно-голубые? / И о чем грустите вы…». Колокольчики, по мысли Горского, символически воплощают у А.К. Толстого образ природы-невесты, жаждущей подлинного, а не мнимого Жениха, «Царя Небесного», что, «исходил, благословляя», «некошеную траву», «напечатлел поцелуй любви и обручения в чашечках колокольчиков»[13].

Впрочем, А.К. Толстой ценен Горскому не только и не столько разоблачением антихристовой «подмены», ложных путей искусства и жизни, но прежде всего, если можно так выразиться, установкой на идеал,

---

[12] *Горский А.К.* Записная книжка «Тысяча и один разговор».

[13] Там же.

проявлявшейся, как подчеркивал Горский, даже в опусах воображаемого Козьмы Пруткова, поэта и доморощенного философа. И прячась под маской Козьмы Пруткова, и выступая с открытым забралом, А.К. Толстой фактически делал комическое «вратами вечного», возводя к идеалу через очищающий смех, через иронию, которая еще немецкими романтиками была понята как универсальный инструмент идеалотворчества. «Козьма Прутков – один из величайших мистиков всех времен. М<ожет> б<ыть>, и всякий юмор есть юродство Христа ради»[14] – заявлял Горский, протягивая нить преемственности между Прутковым и Владимиром Соловьевым, который, называя Козьму «единственным в своем роде литературным явлением»[15] прямо наследовал ему в своей поэзии – достаточно вспомнить знаменитую эпитафию «Владимир Соловьев лежит на месте этом…» или комедию «Белая лилия», яркий образчик «шуточной» поэзии философа, подающего сокровенные темы творчества сквозь призму «романтической иронии»[16]. Так это в стихотворении «Два лада», где дева-Муза, дева-Россия, бросает незадачливого ухажера, не чурающегося формулы «Цель оправдывает средства», или в мини-памфлете, строящемся на переиначенных образах стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья»: «Одарив весьма обильно / Наш землю, Царь Небесный / Быть богатою и сильной / Повелел ей повсеместно. / Но, чтоб падали селенья, / Чтобы нивы пустовали – Нам на то благословенье / Царь Небесный дал едва ли!»

Обращаясь к творчеству А.К. Толстого как к «предчувствию и предвестию» искусства будущего, Горский отчетливо видит движение к идеалу «литургической поэзии», а значит к подлинной христианизации искусства. Он убежден: повернуть искусство на Божьи пути не значит обрубить ему крылья, как то пытается старец в поэме Толстого «Иоанн Дамаскин», к которому поступает на монастырское послушание певец и подвижник. Сфера действия подлинного религиозного художника не может ограничиваться рамками церковного искусства как такового, но должна захватывать внецерковные жанры, взращивая в них литургичность. Предшественник Горского Н.Ф. Федоров так обозначал этот вектор: не храмо-

---

[14] Там же.

[15] Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 25а. СПб, 1898. Стлб. 634.

[16] См. подробнее: *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 36–53.

вое должно «профанироваться» при переходе в светское, а «площадное должно возвыситься до храмового»[17]. С точки зрения этой задачи Горский и рассматривает пути русской литературы, указывая на творчество Достоевского, трансформирующего жанр романа в «литургическую эпопею». Ростки же «литургической поэзии», являющей в художественном слове и образе идею преображения, тесно слитую с тайной творчества, находит как раз у Алексея Толстого (поэмы «Иоанн Дамаскин» и «Грешница», стихотворения «Меня, во мраке и пыли…», «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений…» и др.). Более того, видит в случае с А.К. Толстым не просто творческое претворение евангельских тем и сюжетов, но и смелую попытку художественно освоить образ Христа, приблизиться к «Образу Образов», которым, по его мысли, «только и измерит себя до конца человек»[18]. Именно эта задача, с точки зрения Горского, выдвигается перед искусством, стремящимся к полноте христианского служения в мире, становящимся, по слову В.С. Соловьева, «переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни»[19]. Философ подчеркивает: каждый художник, «претендующий на сколько-нибудь крупные задачи в своем искусстве»[20], должен встретиться лицом к Лицу со Спасителем мира. И встретиться, не лишая Его богочеловеческого достоинства, не редуцируя его образ до образа идеального человека (увы, *лишь* человека!), как то делали в своей «Жизни Иисуса» Д. Штраус, Э. Ренан, а потом на русской почве Л. Толстой и Н. Ге (недаром Достоевский воскликнул по поводу его картины «Тайная вечеря»: «Где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?»[21], а Горький так передавал отношение ко Христу Льва Толстого: «Думаю, что он считает Христа наивным, достойным сожаления <…> И как будто опасается: приди Христос в русскую деревню – его девки засмеют»[22]), а так, как воплотил образ Христа Алексей Толстой в поэме «Грешница». Его Христос,

---

[17] *Федоров Н.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. III. М., 1997. С. 100.

[18] *Остромиров А.* [А.К. Горский]. Николай Федорович и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. С. 37.

[19] *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 398.

[20] *Остромиров А. [А.К. Горский].* Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. С. 36.

[21] *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя 1873 г. // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 76.

[22] *Горький А.М.* Лев Толстой // *Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. М., 1951. С. 257.

соединяющий «небесное» и «земное», не только не вызывает внутреннего сопротивления, а тем более «осмеяния»: напротив, встреча с Ним ведет к метанойе, внутренней перестройке всего существа, как у героини поэмы, смех которой раздается лишь до тех пор, пока она не видит Спасителя, не встречает Его лицом к Лицу. Она смеется, но «только затем, чтобы сейчас же выяснить недоразумение: “она ошиблась! В заблуждение ее привел пришельца лик… то не учитель перед нею…”». Когда же пред юной блудницей предстает Тот, Кому ведома вся внутренняя человеков, она с рыданием и раскаянием склоняется перед Ним[23].

Комментируя этот эпизод в письме О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой, Горский замечает: «Не только не было, но представить невозможно такого случая, где жесты или действия и слова Христа подверглись бы хоть малейшему осмеянию женщиной, вызвали в них хоть тень *сопротивления*. <…> Вот, можно сказать *ключ* к освоению образа Воскресителя, вот самый безошибочный критерий, не позволяющий смешать Его с окружающими, подменить предшествующими или последующими. <…> Образ, Вызывающий хотя бы тень протеста со стороны женской части нашего (двойственного всегда) существа – наверняка не есть образ Христа, но суррогат, “рукотворный кумир”»[24]. Так обозначается еще одна тема, решая которую, Горский оборачивается на А.К. Толстого – тема «смысла любви». Еще до Соловьева А.К. Толстой сопрягает полноту любви с полнотой преображения, чаянием цельности и совершенства, сетуя на то, что в эмпирическом, смертном, самостном мире лик любви искажается: «И любим мы любовью раздробленной». Этим образом из его стихотворения «Слеза дрожит в твоем ревнивом взоре…» (1858) Горский проиллюстрирует амбивалентность любви какова она есть, противопоставив «любви раздробленной» образ «цельной и всемирной любви», что является у Достоевского в романе «Братья Карамазовы» в слове старца Зосимы[25], а у А.К. Толстого, опять-таки, гораздо раньше – в финальных строках все того же стихотворения, где звучит чаяние поэта: «В одну любовь мы все сольемся вскоре, / В одну любовь, широкую как море, / Что не вместят земные берега!»

---

[23] См. письмо А.К. Горского О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой от 31 декабря 1939 // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Папка «Письма».

[24] Там же.

[25] *Рокустин С. [Горский А.К.]*. На распутиях (1907). Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого.

Образ этой всечеловеческой, вселенской любви как высшей стадии развития любовного чувства ляжет в основу той философии любви, которую будет выстраивать Горский вслед за своими духовными учителями – Н.Ф. Федоровым и В.С. Соловьевым, сплавляя в горниле своей творческой мысли федоровскую идею «положительного целомудрия» и соловьевскую идею «всемирной сизигии», которая рождается из всей палитры любовного чувства, созидается не только любовью-агапе, но и просветленными, преображенными энергиями эроса[26]. Споря с Фрейдом, упиравшим личность в тупик пола, делавшим «я» игрушкой «бессознательного», ставившим его перед темной бездной хаотических влечений, Горский выдвигает идею регуляции эротической энергии, высветления и преображения тех потенций пола, которые, растрачиваясь в сексуальных актах, способны порождать лишь короткодыханную, смертную жизнь. Он создает свою версию «этики преображенного Эроса», целью которой является миро- и телостроительство, воскрешение любящими любимых, дочерьми и сынами – отцов.

Модель этого миро- и телостроительства, с точки зрения Горского, дана в человеческом творчестве. Мыслитель соотносит процесс рождения художественного произведения с процессом рождения человеческого существа, но первый процесс, в отличие от второго, регулируем, направляем творческой волей и воображением. При этом на своих высших взлетах творческое возбуждение, однородное с возбуждением эротическим, движется чаянием и восчувствием «новой природы»[27], совершенной, духоносной телесности. В момент творческой сублимации происходит «расширение» всего существа художника, он соприкасается со всем миром, ощущая его как океан энергий, зрение обретает невиданный ранее вселенский объем, улавливает всю «мировую динамику» и, достигая высшей степени творческой заряженности, рождает образ.

Выражение этой сокровенной сути творческого процесса Горский находил у многих творцов: у А.С. Пушкина – в стихотворении «Осень» («Душа стесняется лирическим волненьем / Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, / Излиться наконец свободным проявленьем»), у Е.А. Боратынского, строка которого «И поэтического мира / Огромный очерк я узрел» стала эпиграфом к главному эстетическому трактату Горского «Огром-

---

[26] *Соловьев В.С.* Смысл любви // *Соловьев В.С.* Сочинения. Т. 2. С. 546–547.

[27] *Горский А.К.* Огромный очерк // *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Сочинения. М., 1995. С. 205.

ный очерк» и дала название этой работе (1924), и наконец у А.К. Толстого. Его стихотворение «Меня, во мраке и в пыли…» (1851 или 1852) философ рассматривает как манифестацию нового, художественного зрения, рождающегося на высшей точке творческого подъема («И просветлел мой темный взор, / И стал мне виден мир незримый»; «И на волнующийся дол / Взираю новыми очами»). Это зрение, по убеждению Горского, способно не только видеть то, что скрыто от обычного, нетворческого, профанного зрения, но и перестраивать наличную действительность силой творческого воображения по образу и подобию той высшей, совершенной реальности, которая явлена художнику в творческом откровении: «И вещим сердцем понял я, / Что все рожденное от Слова, / Лучи любви кругом лия, / К нему вернутся жаждет снова».

Более того, Горский, следуя жизнетворческой, миропреображающей эстетике Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, ее главным тезисам: «Эстетика есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле <…> разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих»[28] и «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[29], – полагает задачу искусства будущего в том, чтобы в союзе со всеми другими областями человеческой мысли и практики достичь способности реально преображать бытие, побеждать смерть, воскрешать. Философ дает развитие и высказанной Соловьевым в финале трактата «Смысл любви» мысли о том, что те «духовно-телесные токи», которые в порядке природы служат «дурной бесконечности физического размножения организмов», могут быть перенаправлены на преображение и естества человека, и лежащей вокруг него «материальной среды», воплощая в ней «образы всеединства»[30]. Смело расширяя опыт аскетики, он говорит о необходимости регуляции эротической энергии за счет развития так называемой «магнитно-облачной эротики», не точечно-эякуляторной, а охватывающей все тело, создающей вокруг него как бы «магнитное облако сил»[31], расширяющей волнения организ-

---

[28] *Федоров Н.Ф.* Сочинения: В 4 т. Т. II. М., 1995. С. 231.

[29] *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.С.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 404.

[30] *Соловьев В.С.* Смысл любви // Там же. С. 547.

[31] *Горский А.К.* Огромный очерк // *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Сочинения. М., 1995. С. 200.

ма вовне, распространяющей их во внешнюю среду. Магнитно-облачная эротика, несущая в себе колоссальные возможности трансформации, более всего свойственна женскому организму, но она же проявляет себя и в поэтическом возбуждении художника, в акте создания шедевра как бы накладывающего свои очертания на все вещи претворяемого им мира.

Интуицию новых, жизнетворческих путей Эроса Горский также находит у Алексея Толстого, подчеркивая, что у поэта-предсимволиста появляется, вслед за Пушкиным, тема Эроса воскрешающего. Как в свое время в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» царевич Елисей «о гроб царевны милой» «ударился всей силой», оживив возлюбленную, спящую вечным сном смерти, как в стихотворении «Заклинание» сам Пушкин взывал к умершей Амалии Ризнич: «Хочу сказать, что все люблю я / Что весь я твой: сюда, сюда!», так Алексей Толстой в поэме «Портрет» (1872–1873) изображает юношу, влюбившегося в портрет прекрасной молодой женщины и силой желания оживляющего прикованный к полотну, запечатленный красками образ. А в неоконченной поэме «Алхимик» (1867), герой которой отправляется добывать для возлюбленной эликсир, продлевающий жизнь, по словам Горского, запечатлена «вся программа “Смысла любви”»[32], построенного на сопряженности идеалов любви и бессмертия.

Примечательно, что в отличие от Фрейда, для которого творческая сублимация в искусстве суррогатна, не преодолевает дисгармоний пола, Горский видит в искусстве путь подлинного освобождения Эроса, запертого немецким психоаналитиком в тупик сексуальности. Творческая сублимация в искусстве, ограничивающего себя только творчеством «подобий» реальности, действительно, не разрешает дилеммы «Искусство / Жизнь», отодвигая требования «живой жизни» и любви на задний план, по горькому слову Ирены, героини драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»: «На первом плане художественное произведение, человек – на втором»[33]. Но если искусство выйдет за пределы творчества только подобий, признает объектом приложения художественных энергий всю полноту окружающего бытия, в том числе и человека, то эрос в таком искусстве во всей полноте выявит свою источную, «платоновскую» функцию – быть двигателем к совершенству.

Глубинное родство с А.К. Толстым, своим полным тезкой, Горский выразил и *художественно*. Строчки из стихотворений поэта он не

---

[32] *Горский А.К.* А. Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм).

[33] *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1958. С. 448.

раз выносил в эпиграфы своих поэтических произведений, и не раз реминисценции и аллюзии на стихи и драмы А.К. Толстого появлялись в собственных стихах и поэмах мыслителя, как тех, которые выстраивались с ориентацией на идеал «литургической поэзии», заявленный в литературно-критических сочинениях Горского, так и тех, что воплощали в себе живительную стихию юмора, высмеивающего «худую» действительность с точки зрения конечного идеала, дающего толчок движению от сущего к должному. А в поэтическом цикле «Песни без недомолвок» (конец 1930-х – начало 1940-х гг.), оригинальном опыте поэтического «сотрудничества» Горского с выдающимися творцами XIX – начала XX в., к стихотворениям которых он дописывал свои «хвосты», то «проясняя» и развивая поэтическую мысль автора, то вступая с ней в диалог, есть стихотворение «Царь-девица», представляющее собой «доработку» стихотворения А.К. Толстого «Темнота и туман застилают мне путь…» (1870), в котором обретает свой голос тема Вечной Женственности, достигая затем полнозвучия в творчестве В.С. Соловьева. Горский сохраняет присутствующий у А.К. Толстого «славянский» колорит образа, вдохновлявшего великих немецких мистиков Я. Бёме, М. Экхарта и др. и явившегося в финале «Фауста». «Вечная Женственность», что, по слову Гёте, «влечет нас вверх», является здесь в сказочном образе «царь-девицы». Однако если Толстой оставляет концовку стихотворения открытой («Я коня разнуздал, наудачу погнал / И в бока ему втиснул остроги»), то Горский с его проективным мышлением рисует перспективу обретения идеала:

И увидел вдали над опушкой туман,
В небесах полыхает зарница:
Там колышется диво полуночных стран,
Там живет, меня ждет Царь-Девица.

Литература

1. *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. – 510 с.
2. *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. – 752 с.
3. Вселенское Дело. Вып. 1. Одесса, 1914. – 208 с.
4. *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Сочинения. М., 1995. – 448 с.
5. *Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. М., 1951. – 335 с.

6. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. – 552 с.
7. *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 5–56.
8. *Остромиров А. [А.К. Горский].* Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. Харбин, 1932. – 40 с.
9. *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. – 824 с.
10. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. – 699 с.
11. *Толстой А.К.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. – 589 с. Т. 2. М., 1981. – 608 с.
12. *Федоров Н.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. II. М., 1995. – 544 с.; Т. III. М., 1997. – 744 с.
13. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 25а. СПб., 1898. С. 479–958.

ИЗ АРХИВА А.К. ГОРСКОГО
МАТЕРИАЛЫ ОБ АЛЕКСЕЕ ТОЛСТОМ[1]

Публикация, подготовка текста и примечания
А.Г. Гачевой

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
Музей-библиотека Н.Ф. Федорова при Библиотеке № 180

Аннотация: В настоящую публикацию включены избранные материалы архива философа, критика, эстетика, поэта Александра Константиновича Горского (1886 –1943), представляющие линии его интереса к творчеству А.К. Толстого. Это фрагменты записных книжек 1906–1911 годов, материалы самодельной папки «А.К. Толстой», в которой находятся записи к статье-докладу А.К. Горского об А.К. Толстом, а также его поэтические произведения, обнаруживающие «толстовский след».

Ключевые слова: философия и литература, традиции А.К. Толстого, А.К. Горский об А.К. Толстом.

MATERIALS ON ALEXEY K.TOLSTOY FROM A.K. GORSKY'S ARCHIVE

Ed., publ. and comm. by A.G. Gacheva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS
N.F. Fedorov's Museum-library, library № 180

Summary: The present publication includes selected materials coming from the archive of Alexey Konstantinovich Gorsky (1886–1943), a philosopher, a critic, an aesthetician and a poet. These materials, showing Gorsky's diverse interest in Alexey K.Tolstoy's works, are mainly from his notebooks (1906–11s). Some of them are the documents from the homemade folder «A.K. Tolstoy», that contains materials for A.K. Gorsky's report on A.K. Tolstoy, and his poems that show Tolstoy's influence on Gorsky.

Key words: philosophy and literature, traditions of A.K. Tolstoy, A.K. Gorsky on A.K. Tolstoy.

---

[1] Публикация подготовлена в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432).

This scientific research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432).

Из записной книжки «Тысяча и один разговор»

* * *

Трилогия Ал. Толстого вся посвящена вопросу о самозванстве и самодержавии. Эпиграф ее – слова о Навуходоносоре[1]. Последний и явный самозванец (Лжедмитрий) лишь завершает двух первых – Грозного и Годунова. Грозный как человек имеет много извинений, а как символ – никаких. Ведь это венец Московских мечтаний – последнее слово летописных упований. «Казалось, с его праведным царством настал на Руси новый золотой век» («[Князь] Серебр<яный>»)[2]. Самозванец и родоначальник новой династии Годунов. Если в Иоанне – тип наихудшего (в утилитарном смысле) властителя подвергается развенчанию (вот самовластная кара), то в *Борисе* мы видим тип наилучшего властителя, какого мы можем представить, – одушевленного самыми добрыми намерениями. Не сравнивать же с ним Феодора – ибо это уже не властитель, а недоразумение на престоле («разумом не бодор – трезвонить был горазд»[3]). Что касается «преступления» Бориса, то оно есть лишь символич<еский> образ того, что лежит в основе каждой государственности, каждого здания, воздвигаемого «с целью в финале осчастливить людей, дать наконец им мир и покой», – и для этого, как известно, всегда «необходимо и неминуемо замучить одно крохотное созданьице»[4]. В основание городов – в замуровку стен всегда клали такое создание (см.: Гр. Аллен[5]), и оно было символом страдающего бога.

И Борис согласился строить здание на этих условиях – как соглашается в принципе каждый властитель, – и вот его вина – это ли? Тут тайна. Все мы даем это согласие – вступая в жизнь, и вкушаем плоть и кровь Вечной Жертвы. «На Нем-то и созиждется здание»[6]. Камень, к<то>рым пренебрегли строители[7]. Но Борис Самозванец почему? У него есть противник – Кто он?

Темны его приметы,
Он слаб, но он могуч.
Сам и не сам
Безвинен перед всеми,
Враг всей земле и многих бед причина.
Убит, но жив.
Нет смысла в сих словах.
Но боле знать нам не дано[8].

Убитый отрок – есть символ этого противника, а Лжедмитрий – Его личина – он слаб – до кровавого пота – и могуч в немощи. Он сам, но и не сам, и лишь по воле Отца и во имя Отца. Кроток и невинен – причина меча, разделения – многих бед – он враг непреображенной земле. И наконец, убит Понтийским Пилатом. Но – Жив! Это Он посмеялся над замыслом Бориса: «Несть ли сей Вавилон – город Великий»[9]. «Живая власть для черни ненавистна – они любить умеют только мертвых»[10]. Эта любовь к мертвым лишь отзвук любви к Тому, Кто умер, но жив – Кто Один умел полюбить чернь – черную.

В его смиренном выраженьи
Восторга нет и вдохновенья[11].

Нет восторга – ибо он не восторгаемый, а восторгающий, не тронутый, а трогающий. Нет вдохновенья – т.е. чего-то вдунутого – ибо это не Тот, в Которого вдувают, но Который Сам вдувает…

пронеслось перед народом
Дуновенье Тишины…

Это истинный и Единственный *Муж*, Творец, зачинатель...
Любовь к кому-нибудь другому обманна и призрачна.

Нет, не его – ты видишь совершенства.
И не собой тебя прельстить он мог[12].

Не собой, не напоминанием о том, чей он предтеча (или самозванец) – «Солнца луч из Сердца ярко бьет и золотит, лаская без разбора»[13]. Символика Солнца и Сердца – прекрасно разработана в нашей литературе. «А видишь ли солнце наше – видишь ли Его?»[14] – и вот:

Венец мой лишь насмешка, –

Убеждается Борис, однако не сдается:

– С мечом в руках, не с четками я встречу
Врага *Земли*!
– Земля тебя клянет!
А враг у нас с тобой один: оружью

Он твоему смеется! С ним сразиться
Ты можешь, только павши ниц.
Павши перед крестом[15].

Видно, что все дело идет из-за Земли – и все двоятся образы:
Кто ж Ее истинный враг – и кто друг?
И за кого же Она наконец?
Скажи сама!

И она уже сказала в своей истории, говоря: самозванец – так самозванец настоящий, чтоб у него так и на лбу было написано.

Ни в одной стране со времени легендарного Лже-Смердякова не было таких историй.

* * *

Я не знаю более революционного стихотворения, чем «Колокольчики» Алексея Толстого. Как ясен и ослепительно выполнен замысел, поэтом несознанный! Нет, нарочно бы так не сложилось… «Тщетно художник ты мнишь, что творений своих ты создатель…»[16] – славянский конь дикий, непокорный… твоей души покорность невозможна[17] – они *затоптаны*, но не покорены. Какого же чают они Господина? О чем шумят, головой качая – чего ждут? Не этого ли? Всех его исполнил вид и любви, и… страха. На воре и шапка горит (Мономаха). Ну что же Вы славяне – вот удалось немцу поперек сердца стать? Теперь твоя душенька довольна? Теперь покоритесь славяне?.. Славяне, может быть, но колокольчики – нет – и если они нет, то и на славян надежда плоха: пусть они порочны, ничтожны, а все-таки бунтовщики, а не пытайся дух *унять* тревожный… Последний час не отыскался в православном самодержавии. Долго дети ждал я вас в город православный… подступил и еще голубчик. Православное самодержавие проваливается в чашечку колокольчика – проваливается, потому что не смогло наполнить эту темно-голубую глубину, унять тревожное качание голов, разгадать *загадку* природы и ее небесных темно-голубых глаз. Вместо природы царь впечатлел свой лик на монете – и эту монету он и получит и ею подавится… Оставьте мертвым погребать своих мертвецов, отдайте Кесарево кесарю…[18] темно-голубая чашечка не отразила лика православного самодержца – не отозвалась на него. Кто бы подумал, что от этого все поколебалось – что это был роковой удар, когда осталось лишь кусать языки от страдания?[19]

Природа не дана – а задана – и пристает с загадкой – если бы она была дана, можно бы эстетически любоваться (но это переживание древних религиозных чувств), углубление же его приводит к религиозному восприятию и уже новому: природа – невеста, гадающая о Женихе, и горе лжеженихам, которые не смогут утолить ее солнечной жажды! В этом смысл всех *сказок*, всех до одной – иначе приходится видеть в них какую-то бессмыслицу и нелепицу – удивительно, однако же, однообразную! – И так Царь Небесный, к<ото>рый исходил, благословляя, некошеную траву[20], это Он напечатлел поцелуй любви и обручения в чашечках колокольчиков.

«Души во мне не стало, когда Он заговорил, я искала Его и не находила Его, звала Его и Он не откликался мне. Встретили меня стражи, ходящие по городу»[21]: чем твой друг – лучше другого? Дуй-ка лучше к нам в город православный – во царев кабак! Долго жду тебя… качает головой… а ты так?! «Избили, изранили, сняли покрывало…»[22] я б и рад вас не топтать, но ведь что поделаешь? И если уж допустить, что Он придет, ну пусть придет – и мы ведь не отрицаем – то почему ему не явиться в своем наместнике… Ведь этому легче все-таки поверить – а «то» уж слишком несбыточно! Ну «излияние благодати» на державство – ведь это то же священство! Смотри – целую склянку вылили… Патриарх помашет… идет – а? недурно ведь – особенно еще подкрасить если чекменями, поясами и шумом пробок до турка и венгерца? Ну это же несносно так качать головой! Все готово и вдруг остановка за какими-то колокольчиками! Что за дикие цветы! Дикие, непокорные! Для чего расцвели, для *Кого* развились? Кому расцвет души моей отдам?[23] – Где «Друг мой пасущий между лилиями и колокольчиками?»[24] И кто Он? Его вид не исполнен страха под личиной любви – и шапка на нем не горит – ибо он ничего не крал. Не в венце сияет Он, к кому душа моя стремится… О нем думы дня и ночи *бедные* и сердца каждое биенье![25]

У последнего порога сердце стань![26] О нем *шумят* колокольчики – о знакомом Незнакомце! В нем вид любви без страха. «Он весь Любовь, зовут Его…» Но что вам говорить, все равно не поймете! Стерегущие стены – и удивитесь: ну – да – ведь и у нас тоже *Помазанник*! Пусть же Он сам откроет Свое Имя Новое: оно и будет созвучием последнего часа? «В один порыв смешает в сердце *гор*дом»[27] – то есть обращенном *горе*! До той поры покорность невозможна! Бейся, волнуйся невольница дикая![28] Конь мой конь славянский конь! Колокольчики мои, цветики степные, вольные! Что глядите? Ивы с буераками знакомы! И чего бояться? Пусть лучше злой киргиз, кайсах, *монгол*, *японец*! Но только не город

православный – не эта горящая шапка – шапка «единовластителя»! Уж лучше порабощенный Дамаск. Калиф благороден – он не самозванец – у него не горят на челе роковые слова!

От *земных* от богов нас Господь упаси!
Нам писанием велено строго
Признавать лишь небесного Бога?[29]

Каким писанием? Уж [не] Кораном ли? Понятно, почему поток не мог противостать татарщине – от досады на которую Толстой по *земле* катался! От земли ведь все-таки не убежать.

О, если бы Ты разорвал небеса и сошел[30]. Этот вопль неизвестен же магометанству – но он-то и таится в чашечке колокольчиков, помнящих, что он уже однажды сошел и исходил, благословляя – и кому Господь дозволил взгляд в то сокровенное горнило, как дозволил Он А. Толстому заглянуть в чашечку колокольчиков с их загадкой без Эдипа –

Того души незримый мир
Престолов выше и порфир –
Он не изменит, не обманет!
Недаром я окрест державен[31].

О нет – даром – даром!

Отпусти меня, калиф! Ну, одного отпустит, но весь народ Божий как же можно – а кирпичи? И калиф станет фараоном! Но путь намечен – а куда? Не знаю! Чем *окончится* наш век? Но до скончания века вперед в пространство без границ! – Вперед, не внемля, ничему, никаким зазываниям стражей в город стольный, город великий, драгоценностями которого обогатились все![32]

Вот о чем шумят колокольчики – и это начало шума вод многих и голоса сильных громов![33] Вот дума степи, подслушанная и рассказанная поэтом. Вот Всадник, которого ищет и мчится к нем конь. Вот чем обернулось это тихое, нежное стихотворение: «Оно громит как Божий меч во прах противников Христовых!»[34] Что было шепотом, раздается с кровлей домов и слышат испуганные стражи у камня и стены: «Вот Кто любимый Мною и вот Друг Мой девицы иерусалимския!»[35]. Встречает его хлебом-солью, честит его русский народ, чает в нем господина.

* * *

И Дон Жуан – хотя превзошел всех, как и Дамаскин, в смиреньи, однако, «не произнес последнего обета»[36], таки не произнес!

Мистик, но не монах – вот тема Толстого.

«Мятется сердце непокорно!»[37]

* * *

О Блаватской писать подробно. Это удивительное и страшное явление. Неглубокость морали Вс. Соловьева[38]. Характер чисто русский (точь-в-точь А. Микалинская[39]). Взять еще номер «Теософического вестника», ей посвященного…

Ее соверш<енно> правильные взгляды – или инстинкты – на этику и личность. Ее греза о Хозяине – к<ото>рой она сама почти верила (поэтому-то и других так могла обманывать – вернее, заражать) – это же не что иное, как давняя мечта страны:

Хозяин на крыльцо
Вышел величавый.
Его светлое лицо
Блещет новой славой.
Всех его исполнил вид
И любви и страха –
На челе его горит
Шапка Мономаха[40].

Вместо шапки – белый тюрбан – еще экзотичнее и восточнее – вот и вся разница!

Чаем Господина!

Бесспорная психическая сила и привлекательность были в этой женщине – Луна melancolica[41] – и пр. похождение юности! Много интересного! Важно все по косточкам разобрать.

* * *

Козьма Прутков – один из величайших мистиков всех времен. М<ожет> б<ыть>, и всякий юмор есть юродство Христа ради. Здесь это особенно выступает, ведь что значат эти *темноты*: они вовсе не шли, казалось бы, юмористу: его достоинство лишь ясность – но к юродивому они весьма идут. Особенно в [1 нрзб.] много таких густот – много символизма. Что удивительно: если все это вышло бессознательно у авторов: ведь и А. Толстой, и А. Жемчужников[42] оба глубокие мистики. Но у кого уже это почти сознательно, так у продолжателя их дела – Вл. Соловьева. Он считает К. Пруткова одной из величайших книг для всех стран и народов[43] – и цитирует из нее для обозначения глубочайших своих переживаний – и о его собственной комедии известно, что 1) она написана в стиле и духе К. Пруткова, 2) темна до не комичности 3) Заглавие ее «Белая лилия» взято из символики орфитов[44].

Казенное вино[45]

Ужас алкоголизма нашего не в вине, а в казенке, в том, что это *узаконенный* ужас. И даже крестятся пред откупориванием… *Царев* кабак! Вообще говоря, царь немыслим без кабака – jus primae noctis[46]. «С нею блудодействовали цари земные – и вином ее блудодеяния упивались все живущие на земле»[47]. Это вино черной мерзости приняли мы за *вино* новое – нетленный источник! «Один *богатырь* разъезжает» – о, если бы сразу виден был он? Но нет: осанка – рост – лицо – все как следует… «И вот потонули в сивухе родные святые мечты»[48].

Темна душа – крестьянская
Громам греметь оттудова[49].
Но нет – как нет!
Громы все – не из тучи!

«За 300 мильонов (необходимых для бюджета) Россия жидами на откуп взята – за 30 серебряных денег они же купили Христа»[50]. Ну пусть они купили, а продал-то *кто*? И они не знали, что покупали, а продающий-то знал… почти!

Да, «мы христопродавцы в этой нашей воле к нисхождению»[51], и поэтому наше восхождение только в градусах алкоголя!

Пред этим шарахнулся и Достоевский: как быть?

300 миллионов необходимо для бюджета – для престола белого царя, чтобы до азиатов донеслось имя его! А тут приходит пастор – и он не обязан говорить о бюджете. Как тут не освирепеть на… этих проклятых Гасперов и Феслеров! Но… взялся за гуж… или, как говорят хохлы: «бачили вочи що куповали»[52]… так смотри же, *Россия… что* ты себе выхолила! Смотри и пей! Выпьем, добрая старушка! Выпьем с горя! И рассмеялась добрая – крестьянская душа! Что до того, что там путник запоздалый приближается к обветшалой кровле, что в час бури – страшной бури – осени – бесплодной! – смоковница будет вырвана с корнем и брошена во тьму внешнюю? А то еще спохватимся, пока не поздно! Пусть увидит сатрап горные врата, замком замкнутые непокорным![53] Тогда загремят *громы* – раздастся «шум многих вод и голос громов – сильных» – и увидим, что нет белого царя, кроме Того, под которым конь белый и который «называется Верный Истинный, потому, потому что праведно судит и воинствует»[54]… О, Растеряевщина – растерявшая свои концы и начала! Коняга, запечатленный клеймом дурной антихристовой бесконечности! Ты будешь конем белым, если узнаешь сидящего – и к нему помчишься, сбросив богатыря, который разъезжает на тебе! Посмотри ему в лицо: узнай его! Недаром же вам достается мое даровое вино![55]

«Не упивайтеся вином, ибо в нем блуд!» «И смеется, глумясь над тобой сатана, что была ты Христовой звана!» «Дерутся и режутся братья и мать дочерей продает!..» «И нет души в тебе!»[56] Антихрист выел душу! Растеряевщина! Вспомни, что ты потеряла! «Взяли Господа моего и не знаю, куда положили Его!»[57]

Молитесь, плача и рыдая![58]

Теперь иль никогда надо «исцелить болезнь порока сознаньем, скорбью и стыдом!»[59] Боже, каким стыдом! «И страшный тот огонь был стыд!»[60] «Конь мой, конь славянский, конь дикий, непокорный!» Пред кем ты унизился! Кого боготворить не постыдился! Чаем Господина – о, позор!

Из записной книжки «Родные чужбины»

Письма Вл. Соловьева, Ал. Толстого – и т.п. – это источник высокого светлого наслаждения. Можно видеть, что переписка доставляла им немало пользы и приятности, хотя бы в смысле изливания многого, что затаить в себе жестоко, а в печать пускать не принято – ну, напр<имер>,

хотя бы того настроения, к<ото>рым «лучше не злоупотреблять» – когда хочется прыгать – козлом – гоп-гоп-тра-ла-ла! Вот и наметить себе несколько лиц, с к<ото>рыми можно теперь или в близком будущем завести подобную переписку. Образцы 1) сарказмов, 2) стихотворн<ые> послания и 3) *предания* уже явились на свет. Остается шествовать по проторенной дорожке – ну, приблизительно в таком роде: кланяйся(тесь), привет, а также и всевозможные перлы – остроглупия и тупоумия! Ну – и четверостишия, басни – канканистые рифмы – аттическая соль и «барковский перец»; чепуха [1 нрзб.], турусы на колесах и на санях и т. п.

Из записной книжки «Σημειον αντιλεγόμενον»

* * *

Языков так много – много.
Но звучит на всех *Одно*.
По ромейски, по фарсийски.
Верь в *Любовь* и пей *Вино*[1].

Любовь и Опьянение – мистическая, дионисическая основа языка. Можно установить в каждом языке его подлежащее – то, о чем все сказывается, куда относятся все сказуемые, т. е. весь язык в его стихии. Это *субъект* языка. Так, напр<имер>, чтобы не ходить далеко, настоящим субъектом русского трехэтажного сквернословия (в котором так наглядно ставится проблема последнего преступления Эдипа) является, конечно, центр алкогольного – сивушного – дионисизма – глава царевых кабаков – монополист всего казенного (т. е. с*казан*ного, сказуемого) русский самодержец – величавый хозяин, на котором горит шапка Мономаха[2]. Не имея в себе солнечной, зачинательной силы, которой ждет Magna Mater[3], он не может не являться по отношению к ней только насильником, кровосмесителем и самозванцем. Конечно, язык наш, этим не исчерпывается – он шире такого *русла*, как чашечки темно-голубых колокольчиков неизмеримо шире великого града – с Кремлем Престольным, где улицы гудят звоном, пересыпанным еще кое-чем[4]. Указанная потенция – в стихии языка – пусть идет по принадлежности. Оставим Кесарево Кесарю. У нас есть еще за душу хватающие песни, есть слово, рожденное из пламя и света[5]. Ибо есть истинная Любовь и подлинное Вино – и если все казенное – сказано, то еще не все сказанное – казенно.

А. Толстой
О поэтическом мировоззрении
(литургизм)

Поэтич<еское> мировоззрение…

Почему проблема столь остра?

Имеешь мир и как-то взираешь… Но поэт – гражданин двух миров, один – мир мечты, мир творческого воображения, другой – мир действительности. Помечтать и все не прочь, но их мечты (большинства) не есть исход в особый мир – их назначение слегка приукрасить, декорировать неприглядную действительность, рыбка на посылках у старухи.

Лишь художники углубляются в мечту, не пассивно отдают, но действуют и управляют ей: для них мечта становится второй действительностью, не менее реальной и закономерной, чем первая, – из всех художников художники слова – наиболее сознательны, понятно, что проблема мировоззрения возникает для них первых.

Гражданин двух миров – да это двойное подданство, он двуручник, подлец слова – лови – да дави его, дави! Я тебя – а он в окошко…[1]

Да, он неуловим… почти… миры слишком еще разобщены…

Так было еще для Пушкина, он мог притворяться ничтожнейшим комаром – глуповатым, лишенным мировоззрения, идущим за толпой, не разделяя с нею ни общих идеек, ни настроений. Но толпа еще не умела разбираться в мнениях и страстях. Он идет за ней – и этого ей пока довольно. Но уже Пушкин гибнет жертвой столкновения двух миров. Миры приблизились друг к другу – узнали один о другом и насторожились, как враждебные державы, положение поэта ухудшилось, бесконечное лавирование стало невозможным. Поэту приходилось или держать себя в одном из миров, как во враждебном лагере, как откровенного представителя другого, или изыскивать способы их примирения – для него неотложные, ибо для него, как двойного подданного, это вопрос существования.

Лермонтов – весь во вражде, иногда смиряется души тревога в предчувствии мира… но очень редко и смутно, [он] гибнет с вызовом…

Баратынский осознает всю непримиримость – с железным путем, с отчетливым и бесстыдным противоречием жизни – мечте и, двоясь, – как Пушкин сознает, что это измена поэзии, что в результате и в его личном мире, и в общем поэзия сойдет на нет… («Последний поэт»). Или что еще хуже – на нет сойдет жизнь («Последняя смерть»), что, впрочем, будет гибелью и для поэзии.

Противоречивые поэтические мировоззрения скрестились до крайности. То же у Тютчева, начавшего с апофеоза мечты и потом от всего отрекшегося (по Тимофееву[2] – начиная от общения (молчи)[3] и кончая гармонией, смыслом – в мире мечты). Хаос (пена валов) врывался в стройный мир – мир видений и снов[4], и ворвался и воцарился там… Попытка размежевания не удалась – хотя еще не ломалась художественная форма, но это было уделом дальнейшего разъединения. Тютчев, замолкая, скрывал свою поэзию.

Что же делать? Не усилить ли изоляцию, потратить максимум усилий на создание толстой, непроницаемой стены между двумя мирами, чтобы ничего не врывалось из одного в другой, чтобы один поэт мог знать молитву, толчком сгоняющую ладью живую с песков: так решил Фет[5]. Его мировоззрение – компромисс, он признал права обоих миров и провел границу, таможенную охрану – принцип невмешательства строгого.

Другой способ – Некрасова. Поэзия – средство для других целей, этических, морально оправданных… («Служить им будет муза»[6]).

Песня мешает борьбе, борьба – песням…

Поэтом можешь ты не быть[7].

Если поэт не скрывается (как Тютчев), не молчит, не таится, как он обыкновенно, усваивается мировоззрение одного из двух типов – Фета или Некрасова. Это знаменитый спор: искусство для искусства, независимо за оградой, или искусство для жизни. Причем под жизнью понимается нечто враждебное искусству, хаотическая действительность. Жизнь наступает, и искусство, самое большее, отстаивает свою автономию.

Но возможен и третий тип мировоззрения. Он редок, но только он нормален. Основоположником его был А. Толстой.

Здесь искусство переходит в наступление и берет на себя задачу, ни в чем не идя на компромисс, организовать и преобразовать жизнь. [Здесь] поэзия не только независима и не служит ничему, из нее не вытекающему (даже религии – Дамаскин[8]), но все в жизни подчиняется и организуется по тому воззрению на мир, какое вытекает из самой поэзии как таковой, – оно сливается с Жизнью, оно [на] *площад[и]* («то слышен всюду плеск народный и ликованье христиан»[9]).

Дамаскин не молчит, не скрывается, не таит, лишь во дни гоненья рокового под темной речью хоронит пророчество[10]. Но это временно, это не вытекает из природы пророческого слова, как хочет сказать Тютчев.

Элементы мировоззрения не навязаны чем-либо другим, но в религии, в науке и в морали он принимает только то что созвучно, что отве-

чает поэтич<ескому> вдохновению (Тютчев и Фет не так), поэтому разве оно может схорониться и загородиться!

В религии могут быть смертобожнические[11], сатанинские уклоны. Как их определить? О, поэт выведет их на *чистую воду!* – весь «Дамаскин» об этом – он *художества* ограда – это православный принцип. Обратное – католический: «*святые* братья глупы» и пр., и пр.[12]

Мы утверждаем: в типе мировоззрения Толстого заметен беспредельный рост и мощь поэзии – и образцы высшие его были даны после и еще будут. Только здесь самосознание поэта царственно и не сдавлено ничем внешним…

Эстеты заподазривали [его]:

Фет пишет Полонскому: «Никто более меня не ценит образованнейшего, милейшего и широкописного Ал. Толстого. Но ведь он тем не менее какой-то прямолинейный поэт. В нем нет того безумства и чепухи, без к<ото>рой я поэзии не признаю. Пусть он хоть в целом дворце обтянет все кресла и табуретки венецианским бархатом с золотой бахромой, а я все-таки назову его первоклассным обойщиком, а не поэтом. Поэт есть сумасшедший и никуда не годный человек, лепечущий божественный вздор. Раскрой Шекспира, Гёте, даже Горация, чтобы убедиться в истине моих слов. Мудрен будет тот, кто у этих людей, читая строчку, отгадает следующую. Нюхает розу, а из неё лезет копченый язык»[13].

Или Блок: Ал. Толстой «аристократ с рыбьим темпераментом, мягкотелый и сентиментальный…»[14]

Как все это грубо и неправо!

Но в чем дело?..

Козьма Прутков – это ли не чепуха, не роза с копченым языком почище всего!

Но вот лирическое безумство и чепуха:

> Он водил по струнам, упадали…
> Змеиного цвета отливы
> Волновали и мучили совесть![15]

Совесть! Какое слово! У Фета оно не попадается в поэтическ<ом> лексиконе. Зачем! Поэзия ведь должна успокаивать, а совесть – беспокойная вещь («В чем этот голос меня укорял»[16]), – у Толстого же всюду спрос:

По *совести* ль тобой задача свершена…[17]

Чепуха Фету нужна, чтобы заговорить совесть.

В чем этот голос меня укорял – укоры не приятны и все, как звучала песня, подбирается, не выходя из сонного пропуска звеньев, так что укоры не достигают сознания.

Это принцип.

[У Фета –] поэтическая бессовестность.

У Некрасова – не поэтическая совесть.

И лишь у Толстого сама поэзия и сама совесть!

Дело в том, что Толстой начал писать после того перелома в душе[18], до коего Фет не дошел, когда груда сложностей, загромождавших душевные пейзажи, обрушилась.

Незачем – столь [увлекательная] игра с двойниками и скрывание каждый момент какой-либо части души от себя самого.

Срв. Блок. Предисловие к лир<ическим> драмам – и трагед<ия> трезвости последнего периода[19].

Толстой уже протрезвлен, и для него это уж не трагедия.

Насколько он в этом предупредил всех.

Декадентская чепуха позади.

Все, что вышло великое из символизма, ведет ряд от Соловьева и чрез него Толстого (доказательство связи – в «Алхимике» уже вся программа «Смысла любви»).

Развитие символизма неизбежно влекло его к переходу от литерат<урно>-художественной школы к установке общего мировоззрения. (Ссылки на Белого, Блока, Иванова). Но вместе с тем характер этого мировоззрения получился таков, что оно переходило за грани символизма, ведя к новому реализму, к реализации, воплощению, т. е. превращаясь в проективизм (осознан<ная> и худож<ественная> мечта как проекция творчества новой жизни).

Нерешительность на этом пути рождала реакцию.

Путь вперед – сохраняя те проекции, к<ото>рые выдерживают критику, мечты, о к<ото>рых хочется мечтать и петь, – ведет к той установке, к<ото>рая должна получить определенное имя Литургизма.

Под этим мы разумеем:

1) полный выход из отъединенности

(почему мист<ический> анархизм и пр. так не сделали).

2) разоблачение трагедии как недоношенной и срывчатой формы лирич<еского> волнения.

Критик-монах

Державин, Жуковский не подозревали о проблеме столкновения двух миров. Державин недооценивал силы поэзии, думая, что она приятна, как летом сладкий лимонад[1]. Жуковский превознес поэзию («Бог в святых мечтах земли»[2]), недооценивая силы жизни, прибеднил, пригнул ее в угоду фантазии, туману, за что пригнутая жизнь мстила образами чертей (нечистой силы), а он ее угощал проектами таинства – смертной казни (безболезненней умучить!).

Только Пушкин понял силу обоих миров и их враждебность и лавировал, ища место чрез прориси, впервые осознал, что поэту надо иметь свое собственное поэтическое, а не со стороны взятое напрокат из первых попавшихся (как Державин) рук мировоззрение или хотя бы данное не из первых (как Жуковский).

Мудрость Пушкина – и Гершензона[3].

Пушкин осознал необходимость мировоззрения, но сам его если дал, то лишь в бессознательно-символической форме («Поэзия – воскресение к жизни») и в этом смысле *мажорной*… По-минорному тону – мы можем судить о memento [mori][4] его. С А. Толстым – к<ото>рый тоже мажорен – тайное Пушкина у него стало явным – у прочих же *унылый вой* – за здравие – и теперь только за А. Толстым возможна мажорность, ибо Фет – пессимист, Некрасов – скорбник, всякая иная мажорность, не преодолевшая основания этой скорби (разделения миров) или даже не подозревающая о ней, есть суррогат, голые фанфары – и *фальши* или далекий огонь глубины и значит поэзии, или скрывающий за собой взрывы мрачного отчаяния. Лермонтов, Баратынский, Тютчев – гибнут, иссякают, не находя… моста чрез пропасть – и вообще способа с нею обходиться. Сдают свои позиции, хотя и героически обороняясь.

Лишь Фет закрепляется на окопной линии, Некрасов сдается в плен на милость врагов – оба этой ценой покупают отсрочку – гибели… Лишь А. Толстой переходит в наступление. Вообще все, что после Пушкина, – *серьезно* (не шутку шутить, людей смешить) – и приходится выбирать одно из двух: трагедию (безнадежное раздвоение) или литургию…

Фет, Некрасов трагичны (или трагикомичны).

Настаивать на тезисах:

1) *Мировоззрение необходимо.*

2) Есть определенная последовательность в смене русских поэтов XIX [века] в отношении к вопросам мировоззрения

3) Если признать: пушкинское раздвоение миров и лавирование искусное уже невозможными, остаются три возможных типа решения:

1) изоляция – охрана границ;

2) подчинение поэзии внешним для нее, хотя бы самым высоким целям, заимствованным из впечатлений действительности;

3) подчинение всей этой действительности тем нормам, к<ото>рые будут отысканы в воображении поэта, и деятельности для преобразов<ательного> действия согласно поэтическому, в поэтич<еской> грезе обретенному идеалу.

Теперь отдельные замечания, не относящиеся к докладу.

Поэт распыляет себя в мире – таких поэтов нет… Пушкин менее кого-либо – уж скорее Тютчев («С миром дремлющим смешай»[5]), чем тот, кто сказал: «Я понять тебя хочу…»[6], чью музу – как тень тревожных сновидений, если она не знает, как ее понять, понять – поимать… – проектировать себя в мире, расположенном по своему чертежу, – это отнюдь не распылено – иначе схема не годится никуда.

Коалиционное министерство – эффект этого сравнения рассчитан на людей, ушибленных политикой[7] и могущих танцевать от политической печки, да притом еще домашней, доморощенной. В самом деле, в этом коалиционном министерстве во время войны превосходно управляли, а у нас монолитные 100% ленинисты – и скандальные трещины – и как тесто не всходило.

Очевидно, все это «несусветная чепуха». Политика вообще по [1 нрзб.], где вполне оконч<ательным> фактором является стихия хаотическая распада, разложения, смерти. Поэтому возражать на всякие схемы высших планов, обозначающих согласие, единство, гармонию, сравнениями из жизни, из сферы… примерно как – во имя Отца, Сына и Святого Духа – это что Отец, Сын и Дух, не ссорясь, одно. Имя имен знаем мы! Это вроде как Милюков, Керенский и Пуришкевич – значит только и свету видеть, что в политическом окошке. Можно пожалеть лишь тех, кто в детстве так ушиблены нянькой (большевиков и больше).

Вот ввиду этого (и по существу вопроса) я хочу все-таки сначала говорить не об эротике, но о политике… Чтобы навсегда отвести политическое сравнение.

Что такое политика с эротической и значит политической точки зрения? Сексуальная импотенция, творческая кастрация[9]. Садизм (разрушение) и мазохизм – два стана. Страсть, ущерб… травма.

Одно из двух: либо высший вкус – заставит переоценить, либо… отталкив<ать> это содержание.

Представим старца, порицающего Дамаскина[10] за нарушение формы (но в языке устава). Умысел другой: ему претит содержание, бунт против Смерти…

Как можно! Как он смеет!

Проверим в этом случае…

Ах, какой он пошляк!

* * *

Отчего так нудит людям охранять либо разрушать?

От *творческой импотенции.*

Кому Господь дозволил взгляд, тот неспособен этим заниматься (бунтом – и т.п.), ну а кому не дозволил – дело иное.

Разрушать охраненное – потом охранять разрушенное.

Итак, idem per idem ad infinitum[11].

* * *

Не купленный никем – о, не только деньгами!
Друзьям в угодность…
Пристрастной ревностью друзей…[12]
Кто угождению и лести
Продал глагол[13] –

А.К. Толстой ни с кем не торговался словами и никому не угождал.

Даже Пушкин: «В надежде славы…»

Лесть! Мадригалы им пиши!
Ах! Лира, лира! Что же ты
Мое безумство разгласила?[14]

Толстой и здесь не продавал глагола и не писал мадригалы, кроме юморного за именины Настасьи[15].

У того же Фета сколько [нрзб.] поклонных стихов! И у Некрасова.

Неверный звук… значит Слово не последняя святыня.
Для Толстого, побывавшего в Отчизне Слова[16], это не так.

* * *

Фет Полонскому «Никто более меня (?!) не ценит образованнейшего, милейшего и широкописного Ал. Толстого. Но ведь он тем не менее какой-то *прямолинейный* поэт. В нем нет того *безумства* и чепухи, без которой я поэзии не признаю. Пусть он хоть в целом дворце обтянет все кресла и табуретки венецианским бархатом с золотой бахромой, а я все-таки назову его первоклассным обойщиком, а не поэтом. Поэт есть сумасшедший и никуда не годный человек, лепечущий божественный вздор. Раскрой Шекспира, Гёте, даже Горация, чтобы убедиться в истине моих слов. Мудрен будет тот, кто у этих людей, читая строчку, отгадает следующую. Нюхает розу, а из неё лезет копченый язык»[17].

Надо сказать, что у А. Толстого м<ожет> б<ыть>, больше чем у кого-нибудь, запасы – этого безумства, чепухи и копченых языков в розах. И уж больше чем у Фета самого во всяком случае. Но только он весь этот товар сплавил Козьме Пруткову… Гоп-тра-ла-ла (в письмах), «Желтобрюхого Гаврилу»[18] – и т.д. Не тут ли ключ к Козьме Пруткову – ведь это идеал фетовского поэта, «чьи власы подъяты в беспорядке, кто, вопия, всегда кричит в нервическом припадке»[19] и пр., и такому поэту, чтобы в жизни не погибнуть, должно иметь обратную сторону, застывшую корку, непременно носить тот или иной вицмундир (не будь пуговиц, как бы ты различил – и пр.). И ведь это опять-таки точь-в-точь сам Фет с его обязательным камергерством… «благосклонное действие тех сфер можно обозначить словами – почтить, осчастливить, наградить» – ведь это совсем из прутковских афоризмов! И Бенедиктов – и пр. А. Толстой поймал вырождение поэтической чепухи в чепуху казенную. Эпоха Кукольника и Бенедиктова давала [2 нрзб.]. *Криволинейные* поэты оказывались весьма благосклонными к компромиссам с непоэтическою жизнью. Вот откуда образ Водяного царя – с его чином водяного советчика – как парад «поэтического безумия»[20]… – вопрос остр.

* * *

Либерал заискивает пред обоими станами.
Отвратительная фигура без устоя в себе.

Толстой не так…
Случай с Александром и Чернышевским[21].
То же со студентами на вечере.
Да, ни пред венчанными царями,
Ни пред судилищем молвы
Он не торгуется словами.
Наоборот!..

* * *

Полонский не выдержал своей позиции и шел на компромисс – двух станов, впадая в пошлый либерализм. Только Толстой единственный высмеял оба стана, заклеймил их полнейшее между собой сходство.

«Повесить Станислава всем вожакам на шеи»[22], что в настоящее время и исполнено…

И дал русской коммуне первый ответ, первый урок «производств<енного> искусства» («Хочу, чтоб в песнопенье Всегда сквозило дело»).

* * *

Российская коммуна,
Прими мой первый опыт…[24]

Много опытов с тех пор посвящено российской коммуне. Число их растет и будет расти, но все же первый останется навеки веков самым лучшим и точным… И совет, там данный, исполнен буквально: Станислав повешен на шею вожакам – и все стало гладко и пошло на месте…

Оказалось что два стана, разрушителей и охранителей, совсем не так противоположны друг другу, как это они о себе трубят. Сплошь и рядом они входят в компромисс – и тесный союз*. Одно сообща ненавидят всеми силами – это творчество, поэзию, пересоздание… *Этого* не допускают сейчас – и только это и гонится.

И дева на полдороге – она, муза русской поэзии, – ушла от всего этого. Два лада расстались. Один лад расстроился.

Пред явленьем сил святых на зверя разъединяющие, косные и разрушительные силы переметнутся.

---

* Мировая революция, мировая империя (Наполеон и т.п.).

* * *

Два Лада расстались рассерженные. Пошли по разным дорогам. Вот основной факт подмены. Поэтому Ладу не стало (тайного согласия) между мужским и женским. Два лада между собой не поладили. Два строя разделились. На чем же?

Первое – по линии общественного строительства, которое не из директив искусства, а из других импульсов (рационалистических, колабористских – Магомет, Халиф), в *споре* охранительного стана с разрушительным).

Шумела оппозиция – ее пришлось подпустить к строительству – дать Станислава. Это подействовало. Русская держава начала оживать…

Но все это довольно скверно! В этом [подходе] не было творческой силы.

* * *

Вл. Соловьев о Сократе и софистах[25] – вот положение поэта между двух станов. Этих станов он не боец. В них ему нет приюта. И всякий поиск приюта – горькая ошибка.

Майков ищет приюта в одном стане, Некрасов – в другом. И тщетно: там и здесь поэзия на затычку.

Нужно ли ей огородиться стеной?

А что если завести в свой собственный стан?

* * *

2 стана:

1) охранительный

2) разрушительный.

Оба ближе друг к другу, чем они сами показывали.

Это два зверя (Люцифер и Ариман).

Будет ли третий стан – стан созидательный?

Третья сила идет ли в мир?

Если верить Откровению Иоанна, «стан святых» и «город возлюбленный»[26] организуется в эпоху объединения человечества.

Борьба за творческое созидание.

А тем «повесить Станислава» – и разрушители станут охранителями, как и обратно. Созидателям же и другим не интересно – все, что долж-

но охранять, само сохранится, а что нет – разрушится. Об этом стараться нечего.

«Мы же возбудим течение встречное…»[27]

Из писем: если б в жизни было дело, но нет его пока…

* * *

Так людям двух станов поэт становится поперек.

Что же он между двух стульев? Да, если бы у него не было собств<енной> цели – но она огромна. Это тема организации всего космоса – оно дело общее – литургия.

Толстой не одинок (слепец не чувствует себя одиноким, не трагик – всегда *некие други*), возбудил сильное течение встречное, типичным стих<отворным> течениям [он] не поддается.

Общее дело из лирики, из хора значит не то, в коем, разинувши рот, кричат, а не поют, тут поющие фальшивят.

* * *

Итак, политики отогнаны, отхлестаны.

На смену люди эротически и религиозно взволнованные, поднялись и говорят: чем мы хуже тебя? Ты один из нас, не более – и не самый лучший.

Тут серьезнее… Как будто (на первый взгляд спорить не о чем… и я живу тем же, чем все, и мои мечты парят по линии этих подъемов… Но это на первый взгляд лишь – приглядевшись, вы говорите: у Вас два подъема – и не один – ну а между собой как они? в одну ли сторону подымают? И если в разные, то удивительно ли, что воз вашей жизни и ныне там, где был испокон веков. У вас эти два начала спорят.

Пример «Коринф<ская> невеста»[28].

Ну а у меня это иначе! У меня вода не редкое соединение кислорода и водорода – тут все настораживаются… с обеих сторон на него удары. Как! Вот ты каков! Да ты эротоман! Твое отношение к Богу не чисто…

М<ожет> б<ыть>, не совсем, но в миль<он> раз чище вашего – что вы эротоманы, вот это уж верно… Садисты… и пр. (старец «Дамаскина»[29]).

Вторые: да ты импотент. Твоя магическая эротика при бессилии к миру.

Ответ «Дон Жуан»[30].

Спор с обоими доселе мой жребий тайный, а к клятве ни один не мог меня привлечь…[31]

Но этот спор глубже и плодотворнее ввиду многих точек соприкосновения, чем в политике. На этих спорах и кристаллизует[ся] мировоззрение поэтическое.

Ваша потенция и ваша смерть одно для поэта: кастрация, т.е. расширение посредством раздвоения – и распада – органодеекция – поляризация – разлом полюсов – полов.

Органопроекция и полноорганность.

Икона – Троеручица[32].

«Алхимик».

* * *

Портрет[33].

«Вожделение воли посредством воображения творит себе новую твердь, новое созвездие, и в воображении возвышенная вера есть вечная твердь, или светило и имеет тихую силу, что господствует над олимпийским светилом.

А воображение есть целое небо и твердь для себя – и творит в духе новое солнце, новую луну, нового Марса, к<оторые> господствуют над олимпийским солнцем, луною и марсом. И так Марс, рожденный в духе ч<елове>ка, чрез воображение может действовать под олимп<ийским> марсом и низводить дух его в материальный предмет. Т<аким> о<бразом> мы движем чрез нашу веру дух тверди и заставляем его производить то, что мы в вожделении воли приняли и восхотели»[34].

Тема «Дон-Жуана» та же, что и «Евг<ения> Он<егина>». После долгих [1 нрзб.] и успехов «страсти пылкой», «Не понял той любви святого он значенья, Которая б теперь его спасти могла. И слепо он свершит над нею преступленье».

Тема Голенищева-Кутузова.

А я доверился предательскому звуку.
Как будто вне любви есть в мире что-нибудь[35].

* * *

Во всяком любовном взгляде портрет (облака круглых линий) выходит из рамы угловатых материальных линий – чертежа, чёрта – и делается душистым кругом – эссенцией жизни…

* * *

«Портрет» А. Толстого.

Теория воскресения по чертежу, схеме, конструкции, образу.

Тут все оккультные теории Египта, еще не искаженные Индией.

Воскрешение – *эротический акт* (всякий воскрешенный, будь то Лазарь, становится дочерью Иаира); владеет портретом воздушной дочери, владеет ключами Марии, ключами воскрешения[36].

Лексикон – замирание, заклятие.

Доктора пока дураки.

Коринфская невеста – тоже тема воскрешения – и какое!

Оппозиция *невесты* и *грешницы* – Христос[37].

Что прибавил Розанов.

Напряженный эротизм Толстого…

Физически богатырь, гнет подковы и т.д.

Не хилый какой-нибудь.

* * *

Способность к сексуальному акту уже не есть признак потенции (было когда-то – культ быка – рога – все относительны!), *теперь* это признак импотенции. Обнаружились потенции, возможности, более сильные, по отношению к коим эта оказалась уже отрицательным полюсом. Былой плюс стал минусом, былая потенция обернулась импотенцией. Не для всех, не всегда, но для некоторых, сейчас уже для многих. Для поэтов – во всяком случае.

Это наступило – и выбор неотвратим. Должно идти по линии нарастания Эроса над полом. Эротические акты [должны] преобладать над актами сексуальными, целостные – над половыми, дробными.

Эрос уничтожает пол (Вителье)[38].

Вся проблема Пушкина и все величие заключается в том, что он мучился своей половой потентностью, ощущал ее все время как эротическую импотентность.

Образы – Черномора (Рагдая, Фарлафа, Ратмира) – Пленника, Гирея, Онегина – этих *сердцем хладных скопцов*.

Желание вынуть трепетное сердце и получить угль, горящий огнем, озаряющий землю и сердца людей[39], – вот лейтмотив Пушкина. Жених, муж, совершающий половой акт, есть скопец – лжец, самозванец (несчаст-

ный палач) и т.д. Образ Руслана (любит, любит) раздвоен на Петра и Казака. Казак импотентен хоть на миг – его полов<ой> орган Слово Петра. Мазепа – скопец… его орган Карл (Черномор)[40].

Карл («Полтава») борется с Великаном Петром – но великан на сей раз уж не без головы – как в «Руслане», он оглавлен, оглаголен, в его устах Слово, мгновенно переходящее в дело («За дело с Богом»), и это Слово, решающее участь боя, есть имя Марии, слетающее с уст умирающего *безыменного* казака.

Казак – передача дошла от Кочубея (отца Марии), надо донести – эрос к дочери до уменья ее создать. Тогда античный зрачок появляется в прозревшем глазу Эдипа. Слепота сродна смерти.

* * *

Эротика… Алхимик – это и значит в эротике – поэт, мастер, а не подмастерье (дон Жуан) и не… отрекся как монах[41].

Она меня роднила со Вселенной[42].

Люб<имый> образ – символ души вселенной (это после Блока ясно, но осознанно Толстым).

Соловьев о Вселенских задачах любви[43]. Ничего дарового, как у Дон-Жуана и «монаха».

Еще создать мир, пред к<ото>рым на колени (Заратустра)[44]. Вл. Соловьев не сознавал и еще создать надо.

Счастье при таких условиях обеспечено – оно побочный продукт творческой любви.

Противоп<оложность> паразитическая – *опора – мать.*

(Фет и Тютчев – эволюции одновременно)

(подобную в эротике…)

———

Отщелкал – оба стали направо и налево отсыпать всем сестрам по серьгам и т.п.

* * *

Три возможности в эротике:

1) разрушать, раскидывать, растрогивать куда попало без плана (Дон Жуан)

2) сохранять – неизвестно (докуда и для чего; аскет).

3) целесообразно и планомерно *наращивать*, творить, созидать, прорастая в мир, превращая мировое Целое в свое организованное тело.

В объятья всю природу.

Любить – лишь на просторе – и т.д.

Испания – Сизигия...

На женщин не смотрел…[45]

Игра на скрипке (он водил по струнам) – есть суррогат полового акта (Блок, жалкие тряпки, лоскуты – Ковалев), но «безумные очи» слепца (баллада «Слепой») должны прозреть, как у слепого гусляра… открыться новое зренье в сознании новых начал (зрение неотделимо от мировоззрения).

* * *

В Царстве Услады любовной – с именем бога любовь (увы, не какая-нибудь почтенная, а эротическая) без меры и предела.

Вы думаете – язычник!

Но не языческого края

На нем одежда боевая[46].

Тут другой бой!

Запоминается крест зубчатый Калатравы… зубцами приноровлен на теле – а не висит лишь на нем (стигматы?). Франциск. Серафим…

Только в иконопочитании настоящие – кипящие (а не застывшие) начала микрокосма.

Идти не путями исключения (*я* вместо кипы и со мной в доме моя мама ма-донна).

Что делать? Вл. Соловьев и в риторике, и в богословии уж не бельмеса…

Но успокойтесь – *она* задаст задачу на пользу всех.

Поэту надо честно мыслить:

Эротика, как равно и религия, требуют *всего* ч<елове>ка… Если они несовместимы, не совпадают, то надо выбирать одно из двух – совершенно выкидывая другое…

И пища не безразлична (Пречистая).

Никакое восприятие…

Доколе хромать на оба колена?

* * *

Как догадались о губерн<аторской> дочке (тело могло бы)[47] дамы, приятные во всех отношениях, дамы, просто приятные, и дамы, совсем неприятные, вроде бабы бабарихи, задают нам те задачи, к<ото>рые мы должны осуществлять… Каждая баба – ведьма, что-то ведает (как представ<ление> подсознательного). Это что-то относится к воплощению, любовь к телу, автоэротика.

Хотим или не хотим, мы исполняем их волю (все сила – мы орудие), они сила – проводник Бога – откровение.

Для чего женимся?

Чтоб научиться любить тело.

Голова считает тело за орудие – а оно не орудие – в сне сбрасывает голову и начинает жить своей жизнью – это коллектив, улей клеток, множество сознаний. У них есть царица – это *муза*, от к<ото>рой у поэта все качества…

Шехина[48].

Проект реконструкции организма.

* * *

Ни Фет, ни Некрасов, да и Тютчев не пророки. Почему – объяснено у Майкова: голос срывался. Певец-публицист поэтом может не быть: он не может молчать!

Один Толстой подхватил пророческую традицию Пушкина, Лермонтова, Хомякова, Языкова – и передал ее символистам – но какой ценой ее держать?

Цепи творческого художнического пересоздания жизни, и своей и всеобщей, чрез эротические, сизигические акты (противоп<оложные> секс<уальным> и половым).

Мессианские, пророческие акты – под темной речью – во дни гоненья. Это усвоили символисты.

* * *

Хочу [чтоб в песнопении]
Всегда сквозило дело.
Служите делу, струны![49]

Но такого дела в жизни не вижу, достойного поэзии, а потому отдаюсь пока искусству подготовления символического проекта такого дела.

Необходимость для художника быть подвижником, иначе его развернутость станет развратом («Дон Жуан»). Необходимость для подвижника быть художником, иначе его свернутость станет не сосредоточенностью, но ссыханием («Иоанн Дамаскин»).

Художник великий – всегда подвижник: не может развернуться, не сворачиваясь предварительно. Как равно и великий подвижник – художник: чтобы свернуться, предварительно развертывается.

Дамаскин – синтез, тот, что несет в себе православие. Он борется против именоборства, но, как мыслитель, сразить более глубокие корни смертобожничества еще не может (отсюда подчинение старцу), протестуя лишь как художник всем духом, всеми стихирами своими, принятыми православием, оплакивающими зло смерти…

Подробно разобрать:

1) заупокойные гимны Дамаскина

2) призывание смерти старца

3) слова Пречистой…

4) Речь, сил исполненная *новых*.

Земля может стать блаженной, спасенной, если влить в нее небесные силы.

* * *

В тот день, когда труба
Вострубит мира преставленье[50].

Что ж это за день?

Разве он уже не наступил?

Разве песнь Иоанна не труба?

Разве звук ее не переставляет элементы мира?

Блаженные селенья, куда должны войти умершие.

Не есть ли возбуждение и закрепление этой песни неумирающая любовь к умершему, уже изменившая атмосферу, осветлившая душу мира!

Ведь эти молитвенные звуки и есть труба архангела, есть «голос неба для земли», его (поэта) мечты, орошающие, как дождь, житейскую долину. Воскресная песнь, как Солнце, взошедшее над землей, расторгает цепи – сон бытия (смерть) и громит все, что тьмою неведения созиждено!

* * *

Почуялась правда Господня
И брызнули слезы впервые из глаз[51].

Да, вот признак правды Господней! Полной, всеединой, а не своей, частной и отдельной, найденной семью братьями.

Все существо согревающее новое зренье – всеобщей любви.

Рубиться топором за такую правду уже невозможно… Ибо ясно, что всякий «враг» есть «своя» же подмога, содокладчик – и кто рубит – это черт…

Начинает Владимир понимать, что растет в нем еще Сила иная… Закон милосердия – все мило сердцу, все включено в тело – это закон нового зренья – закон зеркальности.

* * *

«Свершился в могучей душе перелом»[52]. Могучая душа не ломается от перелома, не становится слабой, но еще более могучей – меняется лишь путь ее. Она ломается, лишь если путь искажен ложью (как у цареградского «мниха» или у врагов Боривоя[53]) – тогда все двоится и сила парализуется…

Православие и есть искусство правильного слова.

Дамаскин обрастает созвучьями, как земля цветами, – он весь с землей и чрез землю благословляет каждую былинку, но не как грань последнего стремленья: «Гляжу с любовию на землю, но выше просится душа…»[54] – крылья души над землей поднимают, но не покинут души, а ее с собою поднимут. «Наш Бог земли своей не покидал…»[55]

* * *

Владимир в Корсунь и алхимик в собор, вооруженный – *новое зренье* (в отчизне пламень). Любови крылья. Невеста краса. Земля невеста.

Свой город в первый раз…[56]

Киев – в акафисте – Новый Иерусалим.

Итак, Владимир глубже постиг таинства, нежели царьградский мних, обещающий лишь небесный вертоград по смерти. Такое вызывает лишь реакцию лицемерного смиренья, ибо чувство связи с землею не христианизируется здесь, а поскольку не утрачено, остается грубо языческим. Но всесилен Киев – земной вертоград.

Правда смерть – но тут алхимик на помощь…

* * *

Святые братья глупы – вот лейтмотив поэм А. Толстого. Это целое открытие. Святость до глупости и глупость до святости.

Странная связь – взаимообусловленность загадочная этих категорий – в чем она кроется? Весь «Дон Жуан» строится на этом, как и «Дамаскин», где «святой» старец сам признает, что творческому развитию он встал преградой по «глупости своей»… Но и сам святой Дамаскин – не заторможен ли в нем где-то разум – ибо что его понесло искать руководства к подвигу в среде, способной выдвинуть своим лидером шептуна мрачных слов и призывателя смерти?... И другой Иоанн – у к<ото>рого к земным утехам нет участья и немощным нападкам «девы молодой» внимает «небрежно»…[57] Умно ли такое отношение? Не пропускает ли он тут чего-то самого важного? Словом, святые братья глупы – раздвигается в насмешку: «Ты тот, кто учи отреченью? Не верю… Оставь земле ее цветы» – и т.д. Святая дева – вообще же та дама, к<ото>рая заказывает бессмертие «алхимику». И только в плане последнего – расторгается извечная связь святости (поэзии тоже, поскольку она «глуповата») с глупостью…

* * *

Креститься хочу да жениться[58].

Вот чего хочет поэт, это его отправной пункт.

Уговаривать: да это же чепуха, одного чего-нибудь – или хоть не сразу! Не смешивать два ремесла. Если поэт послабее, то дается и приспособляет свое мировоззрение к тем или другим – и глубина его глухо тоскует и ропщет – мечта рвется к иному, иной установке.

* * *

Что ж вы утверждаете, что всякий поэт может или должен быть православным?

Да, я именно это утверждаю. Всякий поэт, поскольку он правильно славит – правильно славословит, хорошо, не фальшиво поет, постольку, т. е. поскольку он поэт, постольку он православный. Хотя бы сам того не

сознавая, а чем скорее сознает, тем лучше для него. Иконопочитание, Фаворский свет и имяславие – вот три столпа православия.

Отдельные наброски

* * *

Обрубать корни.

Цветы расцветают пышнее, но не надолго.

Так – Фет.

Наоборот, укрепясь корнями, можно культивировать любую расцветку.

Так, отправляясь от Толстого, легко завоевать все данное Фетом (что и сделал Соловьев) или сложенное Некрасовым – вообще все те, кто в каком-нибудь отношении Толстого превзошли.

* * *

Фет или А. Толстой верен Пушкину?

У Фета *пессимистическое* раздвоение (Шопенгауэр и т.д.), безнадежное, ибо потеряна всякая вера на примирение мира хотя бы в будущем. Дуализм утвержден философами. И Фет – поэт вопреки своему мировоззрению (ср. Полонского письмо) – его поэзия не прочна…

А. Толстой же *материалист*. Так унаследовал от Пушкина, ибо довел до конца его стремление к соединению миров. Поэт pontifex[59].

Небесное молоко

«Пастух понес однажды молоко»
К. Прутков

Настигнуть след своих же осияний,
Себя догнать, а это не легко!
Плоть – бездна сириусных расстояний,
Галактик непомерных молоко.

Пастух понес его… но далеко
Забрел во мрак, каналья окаянный,
И только след молочных излияний
По небу потянулся широко…
Куда ж кувшин разбитый задевался,
Иль об орбит круженьи догадался
И ночевать устроился в избе?
Читатель! Счетчик милый! Он тебе
Не попадался?

Из «Песен без недомолвок»
Ал. Толстой
Царь-девица

Темнота и туман застилают мне путь,
Ночь на землю все пуще ложится.
Но я знаю, я верю – живет где-нибудь,
Где-нибудь да живет Царь-Девица.

Как достичь до нее, не юли, не гадай,
Тут расчет никакой не поможет.
Не догадка, не ум, но безумье в тот край,
Но удача привесть тебя может.

Я не ждал, не гадал: в темноте поскакал
В страну, куда нету дороги…
Я коня разнуздал, наудачу погнал
И в бока ему втиснул остроги.

И увидел вдали над опушкой туман,
В небесах полыхает зарница:
Там колышется диво полуночных стран,
Там живет, меня ждет Царь-Девица.

1940

Лоза

> «Я истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода – Он отсекает. Я – лоза, а вы ветви. Кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот принесет много плода, ибо без Меня не можете делать ничего. Кто не пребудет во Мне, извергнется вон и засохнет, а такие ветви собирают и бросают в огонь, и они сгорают. Если пребудете во Мне, и слово Мое в вас пребудет, то чего ни пожелаете, просите и будет вам… Как Отец воскрешает мертвых, и живит, так и Сын кого хочет живит. Все Мне предано Отцом Моим. И Я завещаю Вам, как Отец Мой завещал Мне – царство… Верующий в Меня дела, которые Я творю, сотворит и больше сих сотворит… Побеждающему дам сесть на Престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его»
>
> *Иоанн*[1]

«Но ежели начнем мы *сами*
Подряд всех мертвых оживлять,
Землей владеть и управлять,
А заодно и небесами, –
Тогда… причем же тут Христос?
Христос не нужен совершенно!..»
Вот задает такой «вопрос»
Христианин наш современный.
Как не припомнить хрипуна,
Что мыслил быстро и беспечно:
«Нужней нам Солнце иль Луна?»
Ответствовал: «Луна, конечно!
Луна средь ночи темноты
Нам блещет – солнце ж днем шаблонным,
Когда и без того светло нам…»[2]
Козьма бессмертный – это – ты!..
Смысл выворотив кувырком,
Диктуешь небылицы в лицах
И попадаешь целиком
В любую притчу во языцех.

И даже кажется порой,
Что без зазренья – в средоточья
Евангельского междустрочья
Встревает бодрый голос твой:
«Но… если ветви винограда
Цвести и плод давать начнут, –
Тогда… лоза при чем же тут?
Лозы, выходит, им не надо!»…
……
Кто так способен вопрошать,
Знай – от Лозы уже далек он,
Ее не дышит свежим соком,
Тихонько начал усыхать.
Надломленный у черенка,
Насквозь червями прошпигован,
Пускай не отсечен еще он
И в печь не выброшен пока, –
Но – он бесплодный паразит
И на лозе не уживется…
К ней ветка новая привьется
Способная плодоносить.

1942, 22/X

Примечания

Из записной книжки «Тысяча и один разговор»

В архиве А.К. Горского сохранилось 8 записных книжек, которые он вел в 1906–1912 гг. в период учебы в Московской духовной академии, а затем в Санкт-Петербурге, где в течение года слушал лекции в университете. Они содержат размышления о литературе, философии, общественной жизни, о христианстве и современности, фиксируют живую реакцию на происходящее в религиозно-философских кругах Москвы и Петербурга. Оформлены записные книжки в стилистике Серебряного века, наподобие настоящих книг, запечатлевая внутреннюю потребность автора выйти со своим словом в печать. Каждая книжка имеет титульный лист, на котором обозначен литературный псевдоним «С. Рокустин», название, место и год «издания» и даже цена.

Фамилия А.К. Толстого неоднократно появляется на страницах записных книжек Горского. В наст. публикации печатаются некоторые из этих фрагментов.

Записная книжка «Тысяча и один разговор» велась в 1906–1910 гг.

[1] В данном фрагменте Горский разбирает драматическую трилогию А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870). В качестве эпиграфа к первой части трилогии поставлены предупреждающие слова пророка Даниила вавилонскому царю Навуходоносору, что царство его от него отнимется (Дан. 4, 27). Стихотворные цитаты фрагмента взяты из текста трилогии.

[2] Цитата из первой главы романа А.К. Толстого «Князь Серебряный» (1862).

[3] Цитата из шуточной поэмы А.К. Толстого «История Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868).

[4] Цитата из диалога Ивана Карамазова с братом Алешей, в котором он выставляет свои аргументы, направленные против идеи целесообразности мира, где существуют смерть, страдание и насилие (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 214).

[5] *Грант Аллен* (1848–1899) – английский писатель, ботаник, зоолог, химик, антрополог, историк, журналист.

[6] Ответ Алеши Карамазова брату Ивану на его вопрос о том: «Есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить?» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 224).

[7] Слова Иисуса Христа: «Камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла» (Мф. 21, 42).

[8] Горский цитирует с пропусками диалог волхвов и Бориса Годунова, спрашивающего, кто является его главным противником на пути к престолу, в драме А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1862 –1864).

[9] «Это ли не величественный Вавилон, который построил я в дом царства силою моего могущества и в славу моего величия!» – слова, которые в «Книге пророка Даниила» произносит вавилонский царь Навуходоносор, после чего слышит голос с неба: «Тебе говорят, царь Навуходоносор: царство отошло от тебя!» (Дан. 4, 27–28).

[10] Слова из монолога Бориса Годунова из одноименной трагедии А.С. Пушкина.

[11] Это и следующее двустишие – из поэмы А.К. Толстого «Грешница» (1857).

[12] Неточная цитата из стихотворения А.К. Толстого «Ты клонишь лик, о нем упоминая…» (1858).

[13] *Солнца∞ без разбора* – цитата из того же стихотворения.

[14] Так в символическом сне Алеши Карамазова говорит о Христе старец Зосима (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 327).

[15] Горский приводит фрагмент диалога Бориса Годунова с его бывшим окольничьим Андреем Клешниным, ставшим схимником, в трагедии А.К. Толстого «Царь Борис» (1868–1869).

[16] Первая строка одноименного стихотворения А.К. Толстого (1856).

[17] Горский соединяет образ непокорного «славянского коня» из стихотворения «Колокольчики» и цитату из стихотворения А.К. Толстого «О, не пытайся дух унять тревожный…» (1856).

[18] Мф. 8, 22; Мф. 22, 21.

[19] Образ кусания языков от страдания восходит к «Откровению Иоанна Богослова» (Откр. 16, 10).

[20] Горский контаминирует образы стихотворения «Колокольчики мои…» и тютчевского стихотворения «Эти бедные селенья…» (1855).

[21] Цитата из «Песни Песней Соломона», слова Суламифи (Песн. 3, 1–3).

[22] Песн. 5, 7.

[23] *Кому расцвет души моей отдам?* – строка из стихотворения Мирры Лохвицкой «Св. Екатерина» (1902–1904).

[24] Неточная цитата из «Песни песней…» (Песн. 1, 6).

[25] *Не в венце∞ биенье* – цитата из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» (1858).

[26] Цитата из стихотворения Вяч. Иванова «Менада», входящего в книгу «Esse cor ardens» («Пламенеющее сердце»).

[27] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «О, не пытайся дух унять тревожный…»

[28] Строка из стихотворения В.С. Соловьева «Сайма в бурю» (1894).

[29] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «Поток-богатырь» (1871).

[30] Цитата из пророка Исаии (Ис. 64, 1).

[31] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

[32] *Город стольный∞ обогатились все* (Откр. 18, 19).

[33] Откр. 19, 6.

[34] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

[35] Песн. 5, 16.

[36] Цитата из драмы А.К. Толстого «Дон Жуан» (1862).

[37] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

[38] Отсылка к работе Вс.С. Соловьева «Современная жрица Изиды. Мое знакомство с Е.П. Блаватской и “теософическим обществом”» (СПб., 1893),

где, в частности, содержится упоминаемое Горским далее рассуждение Блаватской о «хозяине», который руководит ее жизнью и волей. Сам Горский посвятил Е.П. Блаватской статью, фрагменты которой сохранились в его архиве (печатный текст статьи не разыскан).

[39] Неустановленное лицо, вероятно из круга А.К. Горского.

[40] Обширный фрагмент стихотворения А.К. Толстого «Колокольчики мои». Следующее далее выражение «Чаем Господина» оттуда же.

[41] Меланхолическая луна (*лат.*).

[42] Горский называет двух соавторов коллективного псевдонима «Козьма Прутков»: А.К. Толстого и поэта Алексея Михайловича *Жемчужникова* (1821–1908)

[43] В статье о Козьме Пруткове для энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона В.С. Соловьев называет его «единственным в своем роде литературным явлением». Философ особенно отмечает «Мысли и афоризмы» Пруткова (Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 25а. СПб, 1898. Стлб. 634)).

[44] Речь идет о пьесе «Белая лилия» (1878–1880), отражающей увлечение раннего В.С. Соловьева орфической темой. Пьеса представляет собой яркий образчик «шуточной» поэзии философа, подающего сокровенные темы творчества сквозь призму «романтической иронии» (см. подробнее: *Минц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 36–53).

[45] Заметка тематически связана со статьей А.К. Горского «Новое вино», написанной в начале 1913 г. для одноименного журнала, но не появившейся в печати.

[46] Право первой ночи (*лат.*).

[47] Откр. 17, 2.

[48] Обе цитаты – из стихотворения А.К. Толстого «Богатырь» (1849), направленного против недуга пьянства, в котором поэт видел одну из болезней русского народа, подтачивающую крепость и нравственную силу страны. Богатырь, разъезжающий по русской земле и предлагающий каждому встречному отведать «даровое вино», в финале стихотворения сбрасывает с себя рогожу и шапку, прикрывающие зловещий остов и безглазый череп, оборачивается смертью. Тема народного пьянства и государственных кабаков, тесно связанная с темой самодержавия, рассматривается Горским в апокалипсическом ключе – как антихристов соблазн.

[49] Цитата из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1877).

[50] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «Богатырь».

[51] Цитата из статьи Д.С. Мережковского «Земля во рту» (*Мережковский Д.С.* Больная Россия. СПб., 1910. С. 264).

[52] Видели глаза, что покупали (*укр.*).

[53] Горский соединяет скрытые цитаты из стихотворений А.С. Пушкина «Зимний вечер» (1825) и «Юдифь» (1836), поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и напоминает притчу о неплодной смоковнице (Мф. 21, 19–20).

[54] Обе цитаты – Откр. 19, 6, 11.

[55] *Недаром же Вам ∞даровое вино* – цитата из стихотворения А.К. Толстого «Богатырь».

[56] Первая цитата – Еф. 5, 18; вторая – из стихотворения Вяч. Иванова «Язвы гвоздиные» (1906); третья – из стихотворения А.К. Толстого «Богатырь»; четвертая – из стихотворения Ф.И. Тютчева «И чувства нет в твоих очах…» (1836).

[57] Ин. 20, 2.

[58] Цитата из стихотворения А.С. Хомякова «Не говорите: То былое…» (1844).

[59] Цитата из стихотворения А.С. Хомякова «Раскаявшейся России» (1854).

[60] Цитата из стихотворения Ф.Н. Глинки «Полет души», входящего в его «Опыты священной поэзии» (1826).

Из записной книжки «Родные чужбины»

Записная книжка «Родные чужбины» представляет собой собрание путевых заметок А.К. Горского во время его двухмесячной поездки в июне–июле 1908 г. по греческим и славянским землям. Греко-славянский мир, который мыслители XIX в., славянофилы, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский, считали связанным с Россией конфессионально, этнически, исторически, вынашивая различные версии его объединения, как религиозно-державного, в составе «Славяно-греко-российской империи» (Ф.И. Тютчев), так и духовно-нравственного (Ф.М. Достоевский), собирается в единое целое и «программным» маршрутом поездки, и оксюморонным заглавием заметок о ней – «Родные чужбины». Также в записной книжке содержатся записи, которые молодой философ делал по возвращении – вплоть до конца 1908 г.

Из записной книжки «Σημειον αντιλεγόμενον»

Название записной книжки, в переводе с греческого означающее «Предмет пререканий», восходит к «Евангелию от Луки», где праведный Симеон,

принявший на руки в храме младенца Христа, говорит Богоматери: «Се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий» (Лк. 2, 34). Горский вел книжку в 1911 г.

[1] Горский приводит стихотворение В.С. Соловьева (1885), представляющее собой перевод стихотворения персидского лирика Хафиза Ширази. Следующий далее текст затрагивает темы, поднятые А.К. Горским в статье «Новое вино», где разворачивается противопоставление благой вести Христовой как «нового вина», в которое Спаситель превратил воду на празднике в Кане Галилейской, и вина «обманного», связанного с ложными идеями и идеалами, с несовершенным социальным строем.

[2] Горский использует образ хозяина из стихотворения А.К. Толстого «Колокольчики мои», связывая его с мотивом «подмены».

[3] Культ Magnae Matris, Великой матери людей и богов, – греко-римская трансформация древнего культа Кибелы, фригийской богини, олицетворявшей рождающую и умерщвляющую силу природы.

[4] Реминисценция к стихотворению А.К. Толстого «Колокольчики мои».

[5] Реминисценция к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Есть речи – значенье» (1840).

А. Толстой
О поэтическом мировоззрении
(литургизм)

В настоящую подборку включен черновой вариант доклада-статьи Горского, в которой творчество А.К. Толстого рассматривается как ключевое звено в движении русской литературы от романтического двоемирия, фиксирующего оппозицию «земли» и «неба», «реального» и «идеального», к литургическому миросозерцанию и творчеству, объединяющему небесное и земное в перспективе их преображения в «новое небо и новую землю». В литургизации искусства и жизни видит Горский вектор развития символизма. Замысел доклада-статьи относится ко второй половине 1920-х гг., предположительно – к 1927 г., когда праздновалось 110-летие со дня рождения А.К. Толстого.

[1] Горский вплетает в текст скрытые цитаты из пушкинской «Сказки о царе Салтане» (1831). Далее он сравнивает А.С. Пушкина с комаром, которым, согласно сюжету сказки, обернулся князь Гвидон, дабы попасть с чудного острова в родные края, и использует для его характеристики формулу

«Поэзия <…> должна быть глуповата» из письма А.С. Пушкина П.А. Вяземскому (май 1824).

[2] Леонид Иванович *Тимофеев* (1903–1984) – литературовед и критик, занимавшийся проблемами истории и теории литературы.

[3] Отсылка к стихотворению Ф.И. Тютчева «Silentium» (не позднее 1830) с его начальными строками «Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои».

[4] Аллюзия на стихотворение Ф.И. Тютчева «Сон на море» (1309).

[5] Аллюзия на стихотворение А.А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую…» (1887).

[6] Цитата из «Элегии» Н.А. Некрасова (1874).

[7] Цитата из стихотворения Н.А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1855–1856).

[8] Отсылка к поэме А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» (1858), посвященной преп. Иоанну Дамаскину (2-я пол. VII в. – до 754 г.), богослову, церковному писателю, автору «Точного изложения православной веры», произведений богослужебной поэзии (канонов, молитв, стихир и др.).

[9] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

[10] Аллюзия на стихотворение А.К. Толстого «Как селянин, когда грозят…» (1858) с его финальными строками: «Так ты, певец, в лихие дни, / Во дни гоненья рокового, / Под темной речью хорони / Свое пророческое слово».

[11] Отсылка к образу Вечной Женственности у раннего А. Белого, рожденному опытом влюбленности в М.К. Морозову, которую во «Симфонии 2-й драматической» (1902) и рассказе «Световая сказка» (1903) он называл «Сказкой».

[11] *Смертобожнический* – термин А.К. Горского, введенный им и его другом и единомышленником философом Н.А. Сетницким в работе «Смертобожничество» (Харбин, 1926). Под смертобожничеством друзья-философы понимали все формы обожествления смерти, преклонения перед нею, утверждение ее неодолимости для человечества.

[12] Горский противопоставляет характеристику, данную А.К. Толстым преп. Иоанну Дамаскину как защитнику иконопочитания («боец за честь икон», «художества ограда»), словам Дон-Жуана из одноименной поэмы А.К. Толстого: «Святые братья глупы».

[13] Горский цитирует письмо А.А. Фета Я.П. Полонскому от 31 марта 1890 г.

[14] Эта характеристика приведена в статье А.А. Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906).

[15] Цитаты из стихотворения А.К. Толстого «Он водил по струнам; упадали…» (1857).

[16] Цитата из стихотворения А.А. Фета «Что ты, голубчик, задумчив сидишь…» (1857).

[17] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «Прозрачных облаков спокойное движенье…» (1874).

[18] Горский применяет к Толстому-поэту характеристику, которую сам А.К. Толстой дал князю Владимиру в поэме «Песня о походе Владимира на Корсунь»: «Свершился в могучей душе перелом».

[19] В этом и предыдущем абзаце Горский отсылает к предисловию, которое А.А. Блок предпослал изданию своих лирических драм: *Блок А.А.* Лирические драмы: Балаганчик. Король на площади. Незнакомка. СПб.: Шиповник, 1908. С. 9–12. Умонастроение Блока эпохи начала века философ сопоставляет с умонастроением последних лет его жизни, в характеристике которого он использует выражение «Трагедия трезвости» А. Белого из его «Воспоминаний о Блоке» (1923).

Критик-монах

Печатается черновой конспект доклада А.К. Горского об А.К. Толстом как предтече литургического мировоззрения и ряд набросков к нему, выстроенных в смысловой последовательности. Название доклада взято из рецензии В.В. Розанова на книгу А.А. Измайлова «Помрачение божков и новые кумиры» (М., 1910): «Критик – монах, которые “своего не имеет”» (Русское слово. 1909. 29 сентября. № 222).

[1] Это сравнение поэзии, приятной, «как летом вкусный лимонад», содержится в оде Г.Р. Державина «Фелица» (1782).

[2] Слова умирающего Камоэнса из одноименной драматической поэмы В.А. Жуковского (1839).

[3] Горский обыгрывает название книги литературоведа, философа, публициста Михаила Осиповича Гершензона (1869–1925) «Мудрость Пушкина» (1919). В оригинале данная фраза содержит описку: «Мудрость Жуковского – и Гершензона».

[4] Помни о смерти (*лат.*).

[5] Цитата из стихотворения Ф.И. Тютчева «Тени сизые смесились…» (начало 1830-х гг.).

[6] Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830).

[7] Горский имеет в виду сравнение взаимодействия двух миров в творчестве поэта с «коалиционным министерством», созданным в России после Февральской революции 1917 г.

[8] Горский называет фамилии политических деятелей 1917 г. из разных лагерей: Павел Николаевич *Милюков* (1859–1943) – лидер кадетской партии, министр иностранных дел Временного правительства; Александр Федорович *Керенский* (1881–1970) – министр, затем председатель Временного правительства. Владимир Митрофанович *Пуришкевич* (1870–1920) – правый консерватор, монархист, черносотенец.

[9] Далее рассуждения Горского строятся на основе концепции, предложенной им в трактате «Огромный очерк» (1924), где была рассмотрена природа творческого акта и выдвинута концепция магнитно-облачной эротики, как бы расширяющей организм вовне, дающей ему ощущение всецелости, всемогущества, слитости с другими «я». Магнитно-облачной эротике, тесно связанной с «органопроекцией», когда художник в воображении создает и проецирует в реальность идеальный образ будущего, противопоставлен у Горского «органодеекции» (кастрации). Трагическое и политическое мировоззрения, по Горскому, представляет собой одно из выражений кастрационного комплекса, в то время как литургическое тесно связано с магнитно-облачной эротикой.

[10] Отсылка к поэме «Иоанн Дамаскин», по сюжету которой Иоанн, пришедший в монастырь подвизаться, был отдан под начало старца, «сурового черноризца», призывающего его победить постом «дух праздности и прелесть песнопенья».

[11] То же самое через то же самое до бесконечности (*лат.*).

[12] Строка из стихотворения А.К. Толстого «Двух станов не боец, но только гость случайный…» (1858).

[13] Горский конспективно обозначает строки из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин».

[14] Горский приводит каскад цитат из Пушкина. *В надежде славы…* – цитата из стихотворения «Стансы» (1826). *Мадригалы им пиши* – цитата из гл. 4 романа в стихах «Евгений Онегин». *Ах!∞разгласила* – цитата из «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824).

[15] Имеется в виду шуточное стихотворение А.К. Толстого на юбилей А.Н. Мальцевой (1869).

[16] Аллюзия на стихотворение А.К. Толстого «Меня, во мраке и в пыли…» (1851 или 1852), которое Горский рассматривал как выражение сущности творческого процесса.

[17] См. примеч. 13 к черновому варианту статьи «А. Толстой. О поэтическом мировоззрении…»

[18] Отсылка к шуточному стихотворению А.К. Толстого «Желтобрюхого Гаврила», Обливали молоком, / А Маланья говорила: / «Он мне вовсе незнаком!» (1868).

[19] Цитата из стихотворения Козьмы Пруткова «Мой портрет».

[20] Отсылка к стихотворению А.К. Толстого «Садко» (1871–1872).

[21] Речь идет о попытке А.К. Толстого в 1864 г. хлопотать о судьбе Н.Г. Чернышевского, взгляды которого были ему чужды, что вызвало негативную реакцию Александра II.

[22] Этот и следующий абзац построены на цитатах и аллюзиях на стихотворение А.К. Толстого «Порой веселой мая…» (1871).

[24] Финальные строки стихотворения «Порой веселой мая…»

[25] Отсылка к статье В.С. Соловьева «Жизненная драма Платона» (1898), где, характеризуя отношение Сократа к софистам, с одной стороны, и «тем, кто стоял за неприкосновенность традиционных верований и жизненных норм», философ подчеркивал, что у Сократа «не было безусловной, непримиримой вражды ни к принципу софистов, ни к принципу охранителей отеческого предания и закона» и он «искренне и охотно признавал те доли правды, которые были у тех и у других» (*Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 592).

[26] Откр. 20, 8.

[27] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «Против течения» (1867).

[28] Отсылка к стихотворению И.В. Гёте «Коринфская невеста» (1797) в переводе А.К. Толстого, сюжет которого (посещение юноши умершей возлюбленной, отданной матерью в монастырь, за то, что та оторвала ее от мира, обрекая на затвор в безжизненной келье) Горский трактовал в духе своей философии эроса.

[30] Речь идет о драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан» (1859–1960).

[29] Имеется в виду наставник Иоанна в поэме А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин», запрещающий ему сочинять и тем приносящий герою неисчислимые душевные страдания.

[31] Незакавыченная цитата из стихотворения А.К. Толстого «Двух станов не боец…»

[32] Горский рассматривает иконографическое изображение Богородицы «Троеручица» как символический пример и образец «полноорганности», о которой писал Н.Ф. Федоров, подчеркивая необходимость работы человечества над своей телесностью и преодоления ограниченностей.

[33] Эта и следующие заметки посвящены поэме А.К. Толстого «Портрет» (1872–1873).

[34] Цитата из «Точного изложения православной веры» Иоанна Дамаскина.

[35] Цитата из стихотворения А.А. Фета «Старые письма» (1859).

[36] Горский формулирует сущность воскресительного акта как высшего проявления преображенного Эроса. При этом мыслитель апеллирует к евангельским сценам воскрешения Лазаря и дочери Иаира, вплетает в текст аллюзии на отрывок из незаконченной повести М.Ю. Лермонтова, где таинственный старик держит в плену полувоздушное, юное создание, образ которого колеблется у него за спиной, и трактат С.А. Есенина «Ключи Марии», где является образ будущего искусства, устрояющего рай на земле и в масштабах Вселенной.

[37] Горский сравнивает поэму А.К. Толстого «Христос и грешница» и стихотворение И.В. Гёте «Коринфская невеста» (в обоих центральное место занимают женские образы и главные героини бросают вызов небесам).

[38] Франц *Вительс* (1880–1951) – австрийский психоаналитик, писатель, пропагандист психоанализа.

[39] Аллюзия на стихотворение А.С. Пушкина «Пророк» (1930).

[40] Горский представляет здесь схему трактовки поэм «Руслан и Людмила» и «Полтава», развернутую параллельно в статьях и заметках о Пушкине.

[41] Далее Горский будет отсылать к к поэме А.К. Толстого «Алхимик» (1867), в которой сплетаются темы любви и бессмертия.

[42] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Дон Жуан».

[43] Отсылка к трактату В.С. Соловьева «Смысл любви» (1892–1894).

[44] Отсылка к высказыванию в книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (главка «О самопреодолении»).

[45] Горский стыкует цитаты из поэмы «Иоанн Дамаскин» («В объятья всю природу») и из стихотворения А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1836).

[46] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Алхимик». Далее Горский при характеристике героя поэмы использует образ «креста зубчатого Калатравы».

[47] Отсылка к образам поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души».

[48] *Шехина* (от евр.: пребывание) – одно из Божественных имен, знаменующее присутствие Бога в мире.

[49] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «Порой веселой мая…»

[50] Цитата из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин», где приведено стихотворное переложение погребального канона, написанного Иоанном. В данном отрывке Горский пользуется и другими скрытыми цитатами и образами из поэмы.

[51] Цитата из «Песни о походе Владимира на Корсунь» (1869). Далее Горский противопоставляет образ правды Христовой, явившейся князю и открытой для всех, частным «правдам», которые в стихотворении А.К. Толстого «Правда» (1858) добывают семеро братьев, а затем бьются друг с другом каждый за свою правду.

[52] Цитата из «Песни о походе Владимира на Корсунь».

[53] *Царьградский мних* – персонаж «Песни о походе Владимира на Корсунь». *Боривой* – герой одноименного стихотворения А.К. Толстого (1870).

[54] Цитата из стихотворения А.К. Толстого «И.С. Аксакову» (1859).

[55] Цитата из поэмы А.С. Пушкина «Полтава».

[56] Горский сокращает цитату их «Песни о походе Владимира…»: «В первый раз он / Свой город увидел сегодня».

[57] Отсылка к поэме А.К. Толстого «Грешница».

[58] Цитата из «Песни о походе Владимира на Корсунь».

[59] Понтифик (*лат.*).

Небесное молоко

Источник текста: машинописная копия О.Н. Сетницкой**.** В качестве эпиграфа приведена неточная цитата из басни К. Пруткова (коллективная литературная маска братьев Жемчужниковых и А.К. Толстого) «Пастух, молоко и читатель» (1859):

Однажды нес пастух куда-то молоко,
Но так ужасно далеко,
Что уж назад не возвращался.
Читатель! Он тебе не попадался?

Царь-девица

Стихотворение представляет собой один из текстов цикла «Песни без недомолвок», над которым Горский работал в 1939–1943 гг. Цикл представлял собой серию стихов русских поэтов, переделанных А.К. Горским. Подробнее см.: *Гачева А.Г.* Комическое как врата вечного: А.К. Горский. Песни без недомолвок // Комическое в русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 418–498.

Печатается переделанное А.К. Горским стихотворение А.К. Толстого «Темнота и туман застилают мне путь…» (1870). Название «Царь-девица» дано философом.

Лоза

Одно из поздних стихотворений Горского, демонстрирующее, как работает в его тексте «чужое слово».

[1] Эпиграф к стихотворению составлен из обращений Иисуса Христа к ученикам (Ин. 15, 1–2, 5–7; 5, 21; Мф. 11, 27; Лк. 22, 29; Ин. 14, 12) и цитаты из Откровения Иоанна Богослова (Откр. 3, 21).

[2] Афоризм о солнце и луне, более полезной, ибо она светит ночью, принадлежит Козьме Пруткову.

О ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ ОДНОГО МЕТАФОРИЧЕСКОГО ОБРАЗА ВЛ. СОЛОВЬЕВА[1]

Е.А. Тахо-Годи

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье сложная междисциплинарная проблема взаимодействия двух важнейших составляющих русской культуры – философии и литературы – раскрывается на конкретном примере обращения философов и литераторов первой трети XX столетия к одному из ключевых текстов великого русского философа Вл. Соловьева – к его «Трем разговорам о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900). Особое внимание уделяется, казалось бы, «проходным» образам «дыры» и «дыромоляев», возникающим в Предисловии к «Трем разговорам». Показывается, что образ «дыры» и/или «дыромоляев» является для Вл. Соловьева метафорой не только «слабости религиозной мысли», «узости философских интересов», приземленного рационализма современных интеллигентов, но и страшного «действительного обмана», реального зла, губящего человеческие души. В работе делается попытка выявить круг авторов начала XX столетия, взявших на вооружение соловьевский образ «дыры» и/или дыромоляев, проследить основные тенденции его использования в философских, литературных и критических текстах, определить, какое смысловое наполнение получает этот образ под пером философов (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.Ф. Эрн, А.Ф. Лосев) и литераторов (З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский, К.И. Чуковский, Р.В. Иванов-Разумник, А. Белый, Б.Л. Пастернак, О.Э. Мандельштам и др.). Делается вывод о том, что образ получил распространение, потому что он маркировал нарастающее противостояние двух противоположных мировоззрений – религиозного (мистического) и позитивистского в самом широком смысле этого слова. Этот образ также выражал общее апокалиптическое предчувствие наступающей исторической катастрофы, причины которой философы и литераторы пытались с его помощью описать и диагностировать.

Ключевые слова: история философии, взаимодействие литературы и философии, «Три разговора» Вл. Соловьева, образ дыры и/или дыромоляев, философия и литература Серебряного века.

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

The research was performed at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was sponsored by the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

A LITERARY-PHILOSOPHIC CONCEPTUALISATION OF VL. SOLOVYOV'S ONE METAPHORICAL IMAGE

E. A. Takho-Godi
Lomonosov Moscow State University
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: A complex interdisciplinary problem of interaction between the two most important parts of Russian culture – philosophy and literature – is examined in the article through a specific example of how various philosophers and writers of the first third of the 20th century read and understood one of the key texts of the great Russian philosopher Vladimir Soloviev, viz. his «Three Conversations on War, Progress and the End of the World History» (1900). Special attention is paid to the seemingly unimportant images of the «hole» (*«dyra»*) and «holeprayers» (*«dyromolyayi»*) that emerge in the Introduction to «Three Conversations». It is shown that for Vl. Soloviev the image of the «hole» and/or «holeprayers» is a metaphor for not only the «weakness of philosophical thought», «narrow-mindedness of philosophical interests» and utilitarian rationalism of modern intelligentsia, but also for terrifying «deliberate deceit», real evil destroying human souls. The article tries to determine the set of authors at the beginning of the 20th century who took on board Soloviev's image of the «hole» and/or «holeprayers»; it attempts to trace the main tendencies in its use in philosophical, literary and critical works – to establish what semantic content this image had for philosophers (N.A. Berdiaev, S.N. Bulgakov, V.F. Ern, A.F. Losev) and for writers (Z.N. Gippius, D.S. Merezhkovsky, K.I. Tchukovsky, R.V. Ivanov-Razumnik, A. Bely, B.L. Pasternak, O.E. Mandelshtam and others). It is concluded that the image gained ground because it marked a growing confrontation between the two opposing worldviews – religious (mystical) and positivist, in the broad sense of the word. Besides, this image expressed the common apocalyptic anticipation of the impending historic catastrophe, the reasons for which philosophers and writers tried, with its help, to describe and diagnose.

Key words: the history of philosophy, the interaction of literature and philosophy, Vl. Solovyov's «Three Conversations», the image of the «hole» and/or «holeprayers» (dyromolay), the philosophy and literature of the Silver age.

> «Это было зрелище ужасное: куда ни оглянись – везде дыра...»
> *М.Е. Салтыков-Щедрин «Господа ташкентцы»*

Когда речь заходит о воздействии идей Вл. Соловьева на мысль первой четверти XX столетия, то чаще всего внимание обращают на такие центральные для его философии понятия, как София, Вечная Женственность, Богочеловечество и т.д. Однако чрезвычайно интересно проследить, как обретают вторую жизнь образы, казалось бы, маргинальные в соловьевской системе, имеющие художественный, а не философско-

терминологический характер. К подобному типу, несомненно, относится и появившийся в Предисловии к «Трем разговорам о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900) рассказ о дыромоляях и связанный с ним образ «дыры»:

«Много лет тому назад прочел я известие о новой религии[2], возникшей где-то в восточных губерниях. Эта религия, последователи которой назывались *вертидырниками* или *дыромоляями*, состояла в том, что, просверлив в каком-нибудь темном углу в стене избы дыру средней величины, эти люди прикладывали к ней губы и много раз настойчиво повторяли: "*Изба моя, дыра моя, спаси меня!"* Никогда еще, кажется, предмет богопочитания не достигал такой крайней степени упрощения. Но если обоготворение обыкновенной крестьянской избы и простого, человеческими руками сделанного отверстия в ее стене есть явное заблуждение, то должно сказать, что это было заблуждение правдивое: эти люди дико безумствовали, но никого не вводили в заблуждение; про избу они так и говорили: *изба,* и место, просверленное в ее стене, справедливо называли *дырой.*

Но религия дыромоляев скоро испытала "эволюцию" и подверглась "трансформации". И в новом своем виде она сохранила прежнюю слабость

---

[2] Возможно, Вл. Соловьев имеет в виду публикацию 1890 года в издании «Новости и Биржевая газета», где говорилось: «Из Омутинского завода, Глазовского уезда, Вятской губернии в "Волжский вестник" пишут: "Недавно здесь появилась весьма оригинальная секта "дыромоляев", известная здесь больше под именем "вертодырников", последователи которой в церковь не ходят, икон в дому не имеют, а молятся дома "в дыру", просверленную ими в переднем углу на улицу. Вся обрядность последователей этой секты, по словам сведущих лиц, заключается в том, что "вертодырник" встает к дыре и говорит: "изба моя, дыра моя, спаси меня"! и больше ничего. Последователи этой новой секты набираются здесь, преимущественно из других сектантов, терпимых законом, а также из православных. Завез сюда в завод эту новую веру, по слухам, какой-то рабочий из г. Челябинска года три тому назад, причем также передают, что "дыромоляи" имеют какую-то икону, в которой "все прописано, как надо жить". Конечно, громадное большинство заводского населения относится к "вертодырникам" вполне насмешливо, но последние, как передают, этим не смущаются. По-видимому, гораздо более их смутила следственная комиссия, приезжавшая недавно к нам в завод по поводу появления и распространения этой "веры", так как главный "дыромоляй" куда-то скрылся из завода, но насколько будет успешна начавшаяся борьба с этой сектой, сказать наперед, конечно, трудно, так как почва для нее здесь, благодаря невежеству населения, весьма подходящая, чем и можно объяснить ее возникновение и распространение"» (Новости и Биржевая газета. 1890. № 112. 26 апреля).

религиозной мысли и узость философских интересов, прежний приземистый реализм, но утратила прежнюю правдивость: своя изба получила теперь название "царства Божия *на земле*", а дыра стала называться "новым евангелием", и, что всего хуже, различие между этим мнимым евангелием и настоящим, различие совершенно такое же, как между просверленною в бревне дырой и живым и целым деревом, – это существенное различие новые евангелисты всячески старались и замолчать и заговорить.

Я, конечно, не утверждаю прямой исторической или "генетической" связи между первоначальною сектой дыромоляев и проповедью мнимого царства Божия и мнимого евангелия. Это и не важно для моего простого намерения: наглядно показать существенное тождество двух "учений" – с тем нравственным различием, которое я отметил. А тождество здесь – в чистой отрицательности и бессодержательности обоих "мировоззрений". Хотя "интеллигентные" дыромоляи и называют себя не дыромоляями, а христианами и проповедь свою называют евангелием, но христианство без Христа – и евангелие, то есть *благая весть,* без того *блага,* о котором стоило бы возвещать, именно без действительного воскресения в полноту блаженной жизни, – есть такое же *пустое место,* как и обыкновенная дыра, просверленная в крестьянской избе. Обо всем этом можно было бы и не говорить, если бы над рационалистическою дырой не ставилось поддельного христианского флага, соблазняющего и сбивающего с толку множество малых сих. Когда люди, думающие и потихоньку утверждающие, что Христос *устарел, превзойден* или что его вовсе не было, что это – миф, выдуманный апостолом Павлом, вместе с тем упорно продолжают называть себя "истинными христианами" и проповедь своего пустого места прикрывать переиначенными евангельскими словами, тут уже равнодушие и снисходительное пренебрежение более не у места: ввиду заражения нравственной атмосферы систематическою ложью общественная совесть громко требует, чтобы дурное дело было названо своим настоящим именем. Истинная задача полемики здесь – *не опровержение мнимой религии, а обнаружение действительного обмана*»[3].

Как очевидно, для Вл. Соловьева образ «дыры», которой молятся «дыромоляи», является метафорой не только «слабости религиозной мысли», «узости философских интересов», приземленного рационализма современных интеллигентов-псевдохристиан (в том числе Л. Толсто-

---

[3] *Соловьев Вл.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соловьев В.С. Собрание сочинений. 2-е изд. Т. 10. СПб.: Просвещение, 1914. С. 84.

го[4]), но и страшного «действительного обмана»[5], реального зла, губящего человеческие души. То, что соловьевский образ «дыры» и/или «дыромоляев» оказался востребованным младшими современниками мыслителя – и в текстах соловьевских наследников по философскому цеху, и у литераторов, от философии весьма далёких, – связано, по крайней мере, с двумя обстоятельствами.

Во-первых, этот образ отвечал некому общему апокалиптическому предчувствию наступающей исторической катастрофы, разверзающейся бездны, «дыры», которая вот-вот поглотит старый, привычный мир. Первоначальная насмешливость, зафиксированная в фельетоне Надежды Тэффи «Новые партии», опубликованном в издававшейся В.И. Лениным газете «Новая жизнь» («Вот и новые партии намечаются – Л.-Д. и католики-демократы – К.-Д. (не путать с кадетами). А сектанты? Не забудем же и сектантов. Х.-Д. – хлысты-демократы (не путать с партией о. Петрова), Д.-Д. – дыромоляи-демократы. Наконец, А.-Д. – атеисты-демократы»[6]), чем дальше, тем больше уступала место тревожным, трагическим ощущениям. В сущности, знаменитый «Черный квадрат» (1915) Казимира Малевича оказывается вполне репрезентативным явлением эпохи воцарившейся «пустоты», адской «дыры», поглотившей мир[7]. Переживание от социально-политических катаклизмов наиболее явственно передал в своих письмах революционной поры другой художник – Михаил Нестеров, писавший о том, что «не стало великой, дорогой нам, родной и понятной России», что вместо нее «одна черная дыра», из которой «валят смрадные испарения “товарищей” – солдат, рабочих и всяческих душегубов и грабителей»[8]. В 1926 поэт, литературный критик и публицист В.А. Злобин в отрицательной рецензии на выход журнала «Версты» подчеркнет, что связь этого издания с «растлителями России» очевидна уже по самому языку, публикуемых в нем произведений: «иной язык был бы

---

4 См.: *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 413.

5 *Соловьев Вл.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории. С. 5.

6 *Тэффи Н.* Новые партии // Новая жизнь. 1905. № 7. С. 20–21.

7 О спорах вокруг этой картины, а также о проблеме «пустоты» в культуре XX столетия в целом см.: *Копировский А.М.* «По губам меня помажет пустота»: Образ пустоты в изобразительном искусстве и поэзии // Окно из Европы: К 80-летию Жоржа Нива. Москва: Три квадрата, 2017. С. 426–438.

8 *Нестеров М.В.* «Продолжаю верить в торжество русских идеалов». Письма к А.В. Жиркевичу / Вступит. ст., публ. и коммент. Н.Г. Подлесских // Наше наследие. 1990. №. 3 (15). С. 21.

непонятен тем, для кого вместо прошлого – черная дыра, и летоисчисление начинается от октябрьского переворота»[9]. Парадоксально, но соловьевский образ используется в первой трети XX в. не только в эмигрантской, но и в советской прессе – скорее всего по инерции. Так, в 1933 г., после появления картин А. Тышлера на выставке «Художники РСФСР за 15 лет», завоевавший известность еще в дореволюционную эпоху критик Абрам Эфрос, обвиняя художника в излишнем формализме, заявлял: «Тышлер – своего рода сектант "дырмоляй": он молится дырке, в которой никто, кроме него самого, ничего не видит. Хорошо бы толкнуть Тышлера, чтобы он выкатился, хотя бы через голову, на вольный свет, встал, отряхнулся и поглядел на живую жизнь живыми глазами»[10].

Во-вторых, соловьевский образ «дыры» и/или «дыромоляев» оказался особо востребован в первой трети XX века в связи с нарастающим противостоянием двух противоположных мировоззрений – религиозного (мистического) и позитивистского в самом широком смысле этого слова.

В «Философии свободы» Н.А. Бердяев писал о том, что «мистика языка должна преодолеть кошмар формальной логики и номинальной словесности»[11], что философу невозможно «находиться во власти номинализма языка и формализма логики, для которых "бытие" форма суждения»[12], когда оказывается совершенно равнозначно «сказать "бытие есть", "небытие есть", "бытия нет", "Бог есть" и "дыра в кольце есть"»[13].

В «Свете невечернем» отцу Сергию Булгакову в душе человека видятся одновременно «две бездны»: «глухое ничто, адское подполье, и Божье небо, запечатлевшее образ Господень»[14]. Булгаков вводит образ «дыры» при изображении души, лишившейся веры, своего «бытийного ядра» и, таким образом, приобщившейся смерти: «Но когда меркнет в душе солнечный свет, когда тварь замыкается в себе и перестает чувствовать себя в Боге, – опять поднимается леденящая дрожь, ничто ощущается как мертвенная, зияющая дыра, как курносая смерть, и тогда себе самому начинаешь казаться лишь пустой скорлупой, не имеющей бытийного ядра»[15].

---

[9] *Злобин В.А.* «Версты» // Новый дом. 1926. № 1. С. 35.

[10] Цит. по: *Анисимов Г.* Великий художник: Об Александре Тышлере // ЛЕХАИМ. 2000. № 11 (103). Электронный доступ: https://lechaim.ru/ARHIV/103/anisimov.htm

[11] *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Москва: Путь, 1911. С. 82.

[12] Там же. С. 83.

[13] Там же. С. 84.

[14] *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний. Москва: Путь, 1917. С. 182.

[15] Там же. С. 181.

Противостояние религиозного и позитивистского начал воспринималось мыслителями начала XX столетия как одно из предвестий грядущих мировых катастроф. Именно это обстоятельство актуализирует соловьевский образ для В.Ф. Эрна, когда он берется за разбор Послания Святейшего Синода об Имени Божием. В.Ф. Эрн, обращаясь к соловьевскому образу, стремится максимально сатирически изобразить позитивистский, рационалистический подход Святейшего Синода к духовно-мистической имяславской проблеме:

«По совету Синода, молящийся из субъективных материалов своего сознания должен строить умственный идол Бога или, иначе говоря, кантовскую регулятивную, но не конститутивную, идею высшего Существа и молитвенно разгораться перед собственным своим созданием, обливаясь слезами перед “высоким” идеалистическим своим вымыслом. Поистине это напоминает молитву “дыромоляев”, приводимую Влад. Соловьевым в предисловии к “Трем разговорам”: “Изба моя, дыра моя, спаси меня!” Разница только в том, что непросвещенные мужички имели перед собою все же дыру, т. е. какое-то примитивнейшее, но реальное сообщение с внешней действительностью. И через это “окошечко” из неисследимой неизвестности необъятного, для них чужого, но не вполне чуждого, мира могло пахнуть на них некоею высшею и “спасительною” “реальностью”. Просвещенные же составители Послания замкнули дыру, сообщающуюся с внешним миром, и со строгостью истинных кантианцев сократили молитву до одного обращения к той индивидуальной коробке, в которой уединилось наше греховное эмпирическое сознание: “Изба моя, спаси меня”! Эта “изба” уединившегося сознания мыслится составителями Послания “без окошек, без дверей”, т. е. без всякого выхода к Богу»[16].

В.Ф. Эрн полагает, что «когда в подобных идеалистических избах» оказываются отдельные личности, ставшие «узниками духа» и обитателями духовной тюрьмы, переживая трагедию «без-божия и без-бытийственности», то это вызывает «величайшую жалость»[17]. Иное дело, если «в этих идеалистических избах» является «идеалистическое культуртрегерство», и «каждая избенка начинает дымиться серенькой магией совратительства»[18]. Но насаждение «идеалистического “избопочитания”» от имени Церкви вы-

---

[16] *Эрн В.Ф.* Разбор послания Святейшего Синода об Имени Божием. М.: Изд. «Религиозно-философской Библиотеки», 1917. С.21–22.

[17] Там же. С.22.

[18] Там же.

зывает «истинное смущение духа»[19]. Как Вл. Соловьев в толстовстве, так и В.Ф. Эрн в борьбе против имяславия видит «великое умственное отступление от Христа»[20]. Приравнивая феноменологический подход Синода к проблеме Имени Божия к одной из форм имяборчества, В.Ф. Эрн одновременно находит в Послании засилье «протестантского духа», «кантианской антропологии», германизма «в области нашего религиозного самоопределения», ставшего «грозным вступлением в мировые потрясения»[21].

В таком контексте неудивительно, что соловьевский образ «дыры» и/или «дыромоляев» оказался близок соловьевскому духовному ученику и такому убежденному стороннику имяславия, как А.Ф. Лосев. Уже отмечалось, что в лосевской «Диалектике мифа» (1930), как и у Вл. Соловьева, «образ *поклонения дыре* служил для изобличения бездуховного "голого" эмпиризма»[22]. Однако, если в «Трех разговорах» сопоставление псевдо-христианских мыслителей с сектантами-дыромоляями остается лишь сравнением, то в «Диалектике мифа» образ «дыры», которой поклоняются «дыромоляи» всех времен, вырастает в настоящий символ. Вместе с тем на первый план выдвигаются и намеченные Вл. Соловьевым мотивы обмана, подмены, изъятия Бога из мира. Поклоняясь опустошенной материи как неоязыческому кумиру, новые «дыромоляяи» прикрываются уже не «поддельным христианским флагом», а наукой и идеологией. Подобно Вл. Соловьеву, А.Ф. Лосев изображает зло как «действительную *силу*, посредством соблазнов *владеющую* нашим миром», – вот почему и в философских сочинениях 1920-х годов, и в своей философско-музыкальной прозе 1930-х годов он обращается к исследованию именно «темных областей человеческого сознания»[23], стремится дать «диалектическую картину *грехопадения*»[24], или другими словами

---

[19] Там же.

[20] Там же.

[21] Там же. С. 25.

[22] *Троицкий В.П.* Примечания // Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. С. 512. См. подробнее об этом: *Тахо-Годи Е.А.* Традиции «Трех разговоров» Вл. Соловьева в прозе А.Ф. Лосева // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2005. С. 214–220. (Серия «Лосевские чтения»).

[23] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. С. 33.

[24] Там же. С. 401.

«жизнь во грехе»[25]. В «Диалектике мифа» «дыромоляи» вспоминаются при описании позитивистского (ньютоновского) мироощущения. Ньютоновская механика представляет мир как однородное и бесконечное пространство, от которого веет такой скукой, абсолютной темнотой и холодом, что даже свидригайловская «баня с пауками» из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» начинает казаться не такой страшной: «Что это как не черная дыра, даже не могила и даже не баня с пауками, потому что и то и другое все-таки интереснее и теплее и все-таки говорит о чем-то человеческом»[26]. А.Ф. Лосев видит в таком отношении к миру не науку, а относительную мифологию, превращающую вселенную в «безумное марево», в «ту самую дыру, которую ведь тоже можно любить и почитать» – ведь «дыромоляи, говорят, еще и сейчас не перевелись в глухой Сибири»[27]. Этой рационалистической традиции, этой относительной мифологии, прославляющей черную пустоту неосвященного божественным присутствием космоса, А.Ф. Лосев противопоставляет иную мифологию, хранящую памятование о голубом, родном небе, о рае, о небесной родине, о Софии Премудрости Божией. Это противопоставление очевидно и в «Диалектике мифа» («А я, по грехам своим, никак не могу взять в толк: как это земля может двигаться? Учебники читал, когда-то хотел сам быть астрономом, даже женился на астрономке. Но вот до сих пор никак не могу себя убедить, что земля движется и что неба никакого нет. <…> То я был на земле, под родным небом, слушал о вселенной, “яже не подвижется”… А то вдруг ничего нет, ни земли, ни неба, ни “яже не подвижется”. Куда-то выгнали в шею, в какую-то пустоту, да еще и матерщину вслед пустили. “Вот-де твоя родина, – наплевать и размазать!”»[28]), и позднее в письмах из лагеря 1932–1933 годов, обращенных к жене: «Ясочка, а небушко-то синее-синее, глубокое-глубокое, ясное-ясное, простое-простое. Ты ведь и небушко мое бездонное. Смотреть на тебя, – все равно, что погружаться в этот бездонный голубой океан торжествующего весеннего неба. Там – и тайна, и сладкое забвение, и трепещущая радость свободного духа, и лазоревые восторги музыки и математики. <…> Ясочка, а как прекрасно общение наших душ, разъединенных злобою и соединенных в любви и истине! А как чудно

---

[25] Там же. С. 374.
[26] Там же. С. 45.
[27] Там же.
[28] Там же.

смотреть в твои глаза и думать о тебе, о той, в ком слилось все, что осталось дорогого на земле, что осталось родного в мире, что осталось ласкового в небе!»[29].

Вместе с тем в лосевском пассаже из «Диалектики мифа» о черной дыре ньютоновского космоса и о дыромоляях можно увидеть неявную полемику с В.В. Розановым, к имени которого А.Ф. Лосев апеллирует в «Диалектике мифа» и вполне эксплицитно неоднократно, в том числе как раз при обсуждении той же проблемы – истинного лика бытия/мироздания. Сначала он дает ту же антитезу – «дыры» и «неба» («Кто во что влюблен, тот и превозносит объективность соответствующего предмета своей любви. Вы влюблены в пустую и черную дыру, называете ее “мирозданием”, изучаете в своих университетах и идолопоклонствуете перед нею в своих капищах. Вы живете холодным блудом оцепеневшего мирового пространства и изувечиваете себя в построенной вами самими черной тюрьме нигилистического естествознания. А я люблю небушко, голубое-голубое, синее-синее, глубокое-глубокое, родное-родное, ибо и сама мудрость, София, Премудрость Божия голубая-голубая, глубокая-глубокая, родная-родная…»[30]), а затем приводит цитату из В.В. Розанова, его юродствующее «тьфу» по отношению к теории Коперника[31]. Казалось бы – тут полный консенсус. Однако на самом деле спор с В.В. Розановым, ведущийся на протяжении всей «Диалектике мифа», может быть, бессознательно для самого А.Ф. Лосева, продолжается и тут. Дело в том, что в начавшей публиковаться в канун 1917 года и не вышедшей полностью книге «Возрождающийся Египет» В.В. Розанов также обращается к научной мифологии и к Ньютону, антитетично сталкивая ньютоновскую теорию, этого «позитивного мужика», с истинной «дворянкой» – с «небесной философией», каковою, с его точки зрения, является «не грубая и бездушная “астрономия” наших дней, а благородная “астрология” древности»[32]. По В.В. Розанову, не надо «гнаться за именами, которые пусты и, может быть, ошибочны и вообще ничего не значат»[33]. Поэтому для него равнозначны христианство и языческие мифы, для него все равно Христос или Зевс, для

---

[29] *Лосев А.Ф., Лосева В.М.* «Радость на веки»: Переписка лагерных времен. Москва: Русский путь, 2005. С. 30.

[30] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». С. 166.

[31] Там же.

[32] *Розанов В.В.* Возрождающийся Египет // Розанов В.В. Собрание сочинений. Т. 14. Москва: Республика, 2002. С. 101.

[33] Там же.

него очевидно, что земная, физическая любовь «перешибет хребет всем философам и астрономам», только в ней он находит «оправдание древних, которые не напрасно же молились четыре тысячелетия, не “в пустую дыру молились” <…> тому же живому Богу, как и мы»[34].

Мог ли А.Ф. Лосев читать этот неопубликованный текст или знать о нем, к примеру, от отца Павла Флоренского? – это вопрос без ответа. Но в любом случае для А.Ф. Лосева такая позиция была абсолютно неприемлема. Как бы ни импонировала ему манера изложения В.В. Розанова, его литературный стиль, лосевское понимание христианства и любви принципиально иное, он не мог бы принять подобных идей давнего критика Вл. Соловьева, осмеявшего его Предисловие к «Трем разговорам» в статье «Что приснилось философу»[35] и явно апеллирующему к этому соловьевскому образу и в приведенном пассаже, и в другом, где изображен человек, смотрящий в море, в угол, который «молится “в дыру”» (“дырники”, “щельники”, “не моляки” – христианские секты)»[36]. У В.В. Розанова это «моление “в дыру”» вплетено в мистику пола, приобретает почти космический масштаб, потому что «плотская ткань его не была бы святою, неугасающею в истории, не продырявливающаяся в тысячелетиях, если бы в самое “снование челнока” действительно не входило “дыхание” Божие, и, так сказать, существо Божие не составляло бы суть вечной ткани»[37]. Без такого панэротизма не возможно, с розановской точки зрения, само существование мира – без плотской любви сам мир «провалился бы в дыру»[38].

Этой мистике пола В.В. Розанова противостоит не только соловьевская философия любви или лосевская абсолютная мифология, но в определенном плане и философия символа о. Павла Флоренского, у которого символ противоположен небытию, как окно в высшую реальность – провалу/ дыре несуществования: «Под символом можно разуметь всякую реальность, которая несет в своей энергии энергию другой, высшей по ценности, по иерархии реальности; тем самым эта первая является носительницей, окном в высшую реальность, и с раздроблением низшей меркнет свет и высшей, не сам по себе, а поскольку закрывается окно.

---

[34] Там же.

[35] *Розанов В.В.* Что приснилось философу? // Новое время. 1900. № 8698, 16 мая. С. 2.

[36] *Розанов В.В.* Возрождающийся Египет. С. 279.

[37] Там же. С. 58.

[38] Там же. С. 136.

Это не значит, что сама высшая (реальность) перестала существовать, а то – что окно закрылось»[39].

Использование соловьевской образности русскими религиозными мыслителями представляется вполне закономерным и естественным процессом. Однако среди тех, кто в первой трети XX века взял на вооружение соловьевский образ «дыры» и/или «дыромоляев» немало было и литераторов. Хотя не всегда можно доказать их внутреннюю связь именно с соловьевским текстом, тем не менее возникают они в поэтических текстах, к примеру Б.Л. Пастернака или О.Э. Мандельштама, в схожей с соловьевской ситуации – контрапункта, столкновения разных идейных позиций и/или разных исторических эпох.

О.Э. Мандельштам использует образ «дыры», чтобы показать смену парадигм – и исторических (хронологических), и обусловленных этим сдвигом изменений эстетических: там, где эллинам являлась красота, современному поэту видится из черных дыр лишь пугающая срамота («Я скажу тебе с последней прямотой…», 1931)[40].

У Б.Л. Пастернака возникает представление о «дырах» эпохи («Из дыр эпохи роковой / В иной тупик непроходимый» – стихотворение «Ты вправе, вывернув карман...», 1929), через которые поэт (человечество) тщетно пытается вырваться на свободу из теперешних исторических тупиков. В стихотворении «Про эти стихи» (1917) рождается смысловая и звуковая цепочка: двор – дом – дыра – детвора («Кто тропку проторил, к дыре, засыпанной крупой»), где ассоциативный ряд зиждится на идее «провала» – провала в пространстве и/или во времени (в истории человечества). Дом поэта, погруженного в любовные переживания и в чтение классиков далекого прошлого, оказывался изъятым из современности, с которой поэт может общаться лишь через окно – через форточку, озадачивая детвору вопросом: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?»

Схожее ощущение возникает в стихотворении «О не смотри в оконную дыру…» поэта-эмигранта Б.В. Божнева, чью лирику Г. Адамович определял как «подпольную» (в духе «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского). Для Б.В. Божнева, вызывающе озаглавившего в 1925 г. свой первый поэтический сборник «Борьба за несуществование», мир вокруг чреват катастрофами и провалами в небытие: взгляд «в оконную дыру»

---

[39] *Флоренский П.А.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3(2). М.: Мысль, 2000. С. 477–478.

[40] См. также анализ этого текста: *Копировский А.М.* «По губам меня помажет пустота»: Образ пустоты в изобразительном искусстве и поэзии. С. 426–438.

или «в провал открытой двери» опасен, ибо «за окном не двор», а «за дверью не перила лестниц / Но пустота», грозящая гибелью.

Зато, когда мы обращаемся к текстам «философствующих» писателей или критиков, шансы их знакомства с соловьевским текстом или ориентация на него возрастают.

Под пером поэта и литературного критика С.П. Боброва, возглавлявшего футуристическую группу «Центрифугу», «дыромоляи» превращаются в имя нарицательное – этим понятием С.П. Бобров определяет всех недалеких и закостенелых почитателей Ф.М. Достоевского, которые, молясь на него и обращая его в кумир, не понимают смысла его текстов и образной системы. С.П. Бобров говорит, что они пытаются оправдать Ф.М. Достоевским азиатчину и мракобесие русской жизни, строя на вырванных из контекста идеях всю свою «русско-индейскую философию», порочащую имя великого писателя: «Там, где Достоевскому нужно было показать человека, он пользовался соответственным реквизитом, этот реквизит наши дыромоляи перетянули в искомый центр своих логомахий, на этой бессмысленной передержке построена вся русско-индейская философия, к которой привязывается вдрызг затрепанное имя Достоевского. Это и сделало его для русского читателя апологетом всякой азиатчины и мракобесия»[41].

Прозаик, публицист и богослов В.П.Свенцицкий считал, что уверенность многих в противоположности соловьевских и толстовских взглядов, базирующаяся в том числе на соловьевском сравнении толстовских идей с дыромоляйством («Вл. Соловьев сравнивал христианство Толстого с сектой “дыромоляев”, которые всю религию свели к очень простой молитве: “Изба моя, дыра моя, спаси меня”»), – лишь мнимость. Разность тут заключается в самом подходе к одной и той же истине – художническом или исключительно философском: «Идея “вселенского христианства” слишком широка и всеобъемлюща, и многие служители *одной и той же идеи* считают себя *врагами* только потому, что с разных, иногда противоположных сторон видят одну и ту же истину.

Лев Толстой созерцал эту истину как *художник* даже в чисто философских своих произведениях.

Вл. Соловьев созерцал ее только как *философ* даже в своей поэзии»[42].

---

[41] *Бобров С.П.* Кони о Некрасове и Достоевском [Рец.] // Красная новь. 1921. № 4. С. 245.

[42] *Свенцицкий В.П.* Лев Толстой и Вл. Соловьев // Московская газета-копейка. 1911. 7 мая. № 104.

Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский противопоставляются Д.С. Мережковским метафизической «пустоте» А.П. Чехова: «Простота Чехова такова, что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути – и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота – небытие…»[43]. По Д.С. Мережковскому, «Чехов истинный представитель религиозного сознания русской интеллигенции»[44], чье «безбожие», чья «пустота» ждет наполнения. Но чем наполнится этот сосуд – «религией неба» или «религией прогресса»? Для Д.С. Мережковского несомненно, что именно выбор «религии прогресса» роднит таких вроде бы несхожих писателей, как А.П. Чехов и М. Горький: «Решив, что “небо пусто”, а “с земли, кроме как в землю, никуда не соскочишь”, чеховский интеллигент, так же как горьковский босяк, противопоставляет христианству, которое кажется ему религией “пустого неба”, религию полной, исполненной земли, религию прогресса – земного рая, земного неба»[45]. При этом чеховская «пустота» у Д.С. Мережковского подспудно оказывается синонимом все той же дыры, если обратить внимание, как это делает В.В. Полонский[46], на развивающую те же идеи З. Гиппиус, которая писала об атомизме А.П. Чехова и о том, что А.П. Чехов тянет своего читателя в «мягкую дыру, где нет никакого, даже первого неба»[47].

То, что З. Гиппиус именно так интерпретирует чеховскую «пустоту» во многом обусловлено закономерностями ее собственного творчества, которые тонко подметил в рецензии на ее роман «Чертова кукла» К.И. Чуковский. По мнению Чуковского, З. Гиппиус «тоскует о простоте», ей тягостна ее «сложность»[48], вечное «противочувствие». Чтобы передать душевное состояние самого автора, К.И. Чуковский использует образы «пустоты» и «дыры»: «Каждое чувство, едва родившись, тот-

---

[43] *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // Мережковский Д.С. Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 624.

[44] Там же. С. 655.

[45] Там же.

[46] *Полонский В.В.* О «страсти уныния», «заложниках жизни» и «будущей радости»: Чеховский след в драматургии русских символистов // Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – начала XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 171–172.

[47] [*Гиппиус З.*] *Антон Крайний*. Еще о пошлости // Новый путь. 1904. № 4. С. 241.

[48] *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915 / Предисл. и коммент. Е.В. Ивановой. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. С. 241.

час же умерщвляется "противочувствием", приводится к нулю, к пустоте. Ибо если Божья правда есть Божий обман, то нет ни правды, ни обмана, а есть ничто, nihil, нуль. И если гордыня *смиренна*, то нет ни гордыни, ни смиренья, а опять-таки какая-то дыра»[49]. Обращаясь к З. Гиппиус, он пишет: «До сих пор у нас в России не было никогда нигилизма. Даже Смердяков, и тот не вынес, тотчас же пошел и повесился. Вы первый и единственный в России нигилист. Величайший поэт нигилизма. Гениальный певец пустоты. Такой опустошенной души мы, кажется, доныне не знали»[50]. По мнению рецензента, З. Гиппиус в своей поэзии занята тем, что подсчитывает «свои нули», подводит «итоги – пустоте»[51], которую она умеет удивительным образом украшать «цветочками и бантиками»[52]. В ее лирике «нуль плачет о том, что он нуль»[53], так что неудивительно, что все ее творчество наполнено «символами небытия»[54] и что от него веет смертью: «Умереть – уснуть. Не быть. Тишина, забвенность, мара, сон. Баю-баюшки, баю!»[55] «Ничто» является перед З. Гиппиус то «Офелией, вьющей венок у ручья, – чистейшим, поэтичнейшим ликом», то в иной, близкой Ф. Сологубу ипостаси – «в отвратительной личине – мелкого беса, недотыкомки, дьявола», напрашивающегося «в приживальщики: "вечный спутник" всяческой косности, сонности, вялости…»[56] Да и ее собственная душа – «не душа, а недотыкомка какая-то»[57]. Однако, как подчеркивает К.И. Чуковский, это «пустота», тяга к «дыре», к «Ничто», к «духу небытия» не является исключительно специфической чертой творчества одной З. Гиппиус. С точки зрения критика, это присуще искусству эпохи в целом: «Этот дрянненький дьявол бестревожности – ее ли одну облапил? Дух небытия, дух косности и пустоты, гаденький анатэма, Nullus, разве не играет и нашими душами? Мы все теперь – чертовы куклы!»[58]

---

[49] Там же. С. 243.

[50] Там же. В собрании сочинений отсутствует пассаж о Смердякове, который бы в первой публикации в газете «Речь» (1911).

[51] Там же.

[52] Там же. С.244.

[53] Там же.

[54] Там же. С.243.

[55] Там же.

[56] Там же. С.244.

[57] Там же. С.242.

[58] Там же. С.245.

Хотя К.И. Чуковский нигде впрямую не ссылается на Вл. Соловьева и нигде не упоминает о дыромоляях, но как чрезвычайно чуткий литературный критик он обнаруживает в художественном творчестве те же процессы, которые Вл. Соловьев зафиксировал как философ, вглядываясь в современные общественные умонастроения.

Констатируя сдвиг в области художественного творчества, то, что в него ворвались «страшные люди без лица»[59], прикрывающие масками пустоту, К.И. Чуковский задается вопросом: «Почему человечество, создавшее столько религий и утопий, древнее человечество и средневековое, все обвеянное мифами и переполненное легендами, вдруг дошло до того, что растеряло по какой-то дороге все свои утопии, легенды и мифы<...>?»[60] Он понимает, что такая ситуация не просто результат засилья бездарностей и графоманов: «Пустота! Никогда еще не имела она столько форм, подобий, устремлений к бытию, как теперь. Вдруг пустоте (обыкновенной пустоте, дыре, провалу, небытию) дана какая-то надежда, какая-то даже возможность приблизиться к реальности и быть, и воплотиться. Откуда такое? – пусть объяснит нам Иванов-Разумник, а мы пока соберем для него подходящий материал»[61]. С предельной очевидностью это явление дает о себе знать и в кинематографе. Отсюда в нем «невообразимая скудость мечты», «какая-то мистическая пустота, какая-то дыра, небытие»[62]. Казалось бы, трудно «представить себе у людей такие нечеловеческие души, и вот эти души сами отпечатлели себя – в кинематографе»[63]. Та же тенденция достигает апогея у кубофутуристов: «Всю культуру рассыпали в пыль, отвергли все наслоения веков и уже до того добунтовались, что, кажется, дальше и некуда, – до дыры, до пустоты, до нуля, до полного и абсолютного Nihil»[64].

Иронически упомянутый К.И. Чуковским литературный критик и писатель Р.В. Иванов-Разумник занимает в отношении к современным литературным процессам диаметрально противоположную позицию. Перенося поставленный Вл. Соловьевым вопрос – имеет ли жизнь смысл или

---

[59] Там же. Т. 6: Литературная критика. 1901–1907 / Предисл. и коммент. Е.В. Ивановой. С. 106.

[60] Там же. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. С. 31.

[61] Там же. Т. 6: Литературная критика. 1901–1907. С. 106.

[62] Там же. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. С. 31.

[63] Там же.

[64] Там же. Т. 8: Литературная критика. 1918–1921 / Предисл. Е.В. Ивановой. Коммент. Е.В. Ивановой и Б. Мельгунова. С. 68.

нет[65] – в смежную область: имеет ли смысл человеческий язык или нет («Почему с л о в о всегда должно иметь с м ы с л ?»[66]), Р.В. Иванов-Разумник перелицовывает соловьевскую дихотомию на свой лад. Если у Вл. Соловьева возникала оппозиция истинная вера – дыромоляйство, то у Р.В. Иванова-Разумника дыромоляями оказываются псевдо-культурные люди («многообразные культурные "дыромоляи" не согласятся с этим, – на то их добрая воля»[67]), считающие, что поиск новых звуковых смыслов невозможен, забывшие о гегелевском законе – через сложное к новой простоте, не способные соотнести находки футуристов – Вл. Маяковского или Д. Бурлюка с его «Дыр, бул, щур» – с традиционными для культуры поисками: к примеру, заумь футуристов с аристофановским подражанием языку птиц[68]. В принципе о той же культурной «глухоте» ведет речь один из теоретиков имажинизма А.Б. Мариенгоф, говоря о языке современной поэзии. Любопытно, что при этом в его тексте также появляется образ «дыры», но не самостоятельно, а как один из примеров многозначности слова, полисемантизма. «Дыра» оказывается парой к слову «раздор», в чем А.Б. Мариенгоф видит подтверждение рождения слова из «чрева образа»: «Рождение слова, речи и языка из чрева образа (не пускаясь в филологические рассуждения для неверующих по невежеству, привожу наиболее доступные образы: устье – река = уста речь; зрак – зерно = озеро; раздор – дыра и т. д., и т. д.) предначертало раз и навсегда образное начало будущей поэзии»[69].

Для К.И. Чуковского самое пугающее в процессе духовного распада, который он видит в современной литературе, у тех же футуристов, то, что «в своем зловещем порыве к нулю, к пустоте, к дыре эти страшные поэты-взорвалисты – не только душевное, но и самую душу истре-

---

[65] Эта проблема затронута Вл. Соловьевым и в литературно-критической статье о А.А. Голенищеве-Кутузове «Буддийское настроение в поэзии»: «Неужели, кроме материальной жизни и ее прекращения, нет ничего на свете, ничего, что давало бы смысл существованию мира и человека?» – вопрошает в ней философ и отвечает: «Жизнь имеет положительный смысл в свободном движении к совершенной правде».

[66] *Иванов-Разумник Р.В.* Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин: Скифы, 1922. С. 5.

[67] Там же.

[68] Там же. С. 6.

[69] *Мариенгоф А.Б.* Буян-остров. Имажинизм // Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 34. (Библиотека поэта. Большая серия).

били вконец. Психика, психея, психология, – то, что чуется сердцем в каждой убогой царапине на какой-нибудь свайной постройке, – впервые за миллионы веков сознательно отвергнуто ими. Дыра так дыра, – прорва-прорвой: – Тайны души не для нас, – гордо похваляются они»[70]. Недаром один из представителей этого нового поколения – Маяковский – «вступил в литературу нигилистом и циником, с какой-то зловещей дырой в душе»[71].

В такой ситуации нет ничего удивительного, что современным писателям жизнь представляется кошмаром[72], отчего «каждый предлагает свой выход из "тюрьмы", свою, так сказать, щелочку, свою дырочку для спасения»[73]: «делали дырку в стене, не одну, а тысячи дырок, и говорили: вот»[74], а читателю «нужна не тысяча дырок, а одна большая, общая для всех, общий выход, общее освобождение»[75]. Как достигнуть этого «общего освобождения» – К.И. Чуковский ответа не дает. Да и, наверное, давать ответы на подобные вопросы не задача литературной критики. Она может, как и философия, лишь указать на недуг, на зло и обличить вслух очередной «действительный обман».

Ту же новую русскую болезнь – потерю смысла в жизни, тягу к смерти, к небытию, к пустоте, к духовной «дыре» – диагностирует в творчестве Ф. Сологуба Андрей Белый в своей литературно-критической статье 1908 года «Далай-лама из Сапожка». Связь пассажа о Ф. Сологубе как «дыромоляе» из этой статьи («Вообразил себя буддийским бонзой и воссел на корточках перед темным углом. Буддизм хорош на Тибете; в Сапожке он только дыромоляйство: сидит в избе, а в избе дыра; молится в дыру: "Изба моя, дыра моя спаси меня"»[76]) с соловьевским текстом уже отмечалась[77]. Правда, при этом было упущено, что в своем критическом разборе поэт-символист ориентируется не только на Предисловие к «Трем разговорам», но и на соловьевскую литературно-критическую статью «Буддийское настроение в поэзии» (1894). В ней Вл. Соловьев опре-

---

[70] *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. С. 69.

[71] Там же. Т. 8: Литературная критика. 1918–1921. С. 541.

[72] Там же. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915. С. 386.

[73] Там же.

[74] Там же. С. 387.

[75] Там же.

[76] *Белый А.* Далай-лама из Сапожка // Весы. 1908. № 3. С. 76.

[77] *Григорьева Е.* Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник: XV. Тарту, 2000. С. 108–149.

делял стихийную тягу А.А. Голенищева-Кутузова к небытию именно как своеобразную отечественную версию буддизма, что чрезвычайно близко представлению Белого о «реализующей восточное, буддийское начало России, и о Сологубе, как выразителе этого восточного начала»[78]. Образ «дыры», генетически восходящий к соловьевскому источнику, возникает у Андрея Белого не только в статье о Ф. Сологубе, но это тема заслуживает отдельного рассмотрения. В настоящей статье мы ставили перед собой иную цель – выявить круг авторов начала XX столетия, взявших на вооружение соловьевский образ «дыры» и/или дыромоляев, проследить основные тенденции его использования в философских, литературных и критических текстах, определить, какое смысловое наполнение получает этот образ под пером философов и литераторов, а вместе с тем показать на конкретном примере обращения философов и литераторов первой трети XX столетия к одному из ключевых соловьевских текстов то, как происходит взаимодействие двух важнейших составляющих русской культуры – философии и литературы.

Литература

1. *Анисимов Г.* Великий художник: Об Александре Тышлере // ЛЕХАИМ. 2000. № 11 (103). Электронный доступ: https://lechaim.ru/ARHIV/103/anisimov.htm
2. *Белый А.* Далай-лама из Сапожка // Весы. 1908. N 3. С. 63–76.
3. *Бердяев Н.А.* Философия свободы. М.: Путь, 1911. – 278 с.
4. *Бобров С.П.* Кони о Некрасове и Достоевском [Рец.] // Красная новь. 1921. № 4. С. 246–249.
5. *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний. М.: Путь, 1917. – 426 с.
6. [*Гиппиус З.*] Антон Крайний. Еще о пошлости // Новый путь. 1904. № 4. С. 238–243.
7. *Григорьева Е.* Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник: XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000. С. 108–149.
8. *Злобин В.А.* «Версты» // Новый дом. 1926. № 1. С. 35–37.
9. *Иванов-Разумник Р.В.* Владимир Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин: Скифы, 1922. – 56 с.
10. *Копировский А.М.* «По губам меня помажет пустота»: Образ пустоты в изобразительном искусстве и поэзии // Окно из Европы: К 80-летию Жоржа Нива. М.: Три квадрата, 2017. С. 426–438.

[78] Там же.

11. *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Молодая гвардия, 2009. – 616 с.
12. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. – 559 с.
13. *Лосев А.Ф., Лосева В.М.* «Радость на веки»: Переписка лагерных времен. М.: Русский путь, 2005. – 263 с.
14. *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // Мережковский Д.С. Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 620– 670.
15. *Нестеров М.В.* «Продолжаю верить в торжество русских идеалов». Письма к А.В. Жиркевичу // Наше наследие. 1990. №. 3 (15). С. 16–24.
16. Новости и Биржевая газета. 1890. № 112. 26 апреля.
17. *Полонский В.В.* О «страсти уныния», «заложниках жизни» и «будущей радости»: Чеховский след в драматургии русских символистов // Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – начала XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 170–184.
18. Поэты-имажинисты / сост. Э.М. Шнейдермана. СПб., М.: Петербургский писатель, Аграф, 1997. – 535 с.
19. *Розанов В.В*. Возрождающийся Египет // Розанов В.В. Собрание сочинений: В 35 т. Т. 14. М.: Республика, 2002. – 526 с.
20. *Розанов В.В.* Что приснилось философу? // Новое время. 1900. № 8698, 16 мая. С. 2.
21. *Свенцицкий В.П.* Лев Толстой и Вл. Соловьев // Московская газета-копейка. 1911. 7 мая. № 104.
22. *Соловьев Вл.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соловьев В.С. Собрание сочинений. 2-е изд. Т. 10. СПб.: Просвещение, 1914. С. 81–221.
23. *Тахо-Годи Е.А.* Традиции «Трех разговоров» Вл. Соловьева в прозе А.Ф. Лосева // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2005. С. 214–220. (Серия «Лосевские чтения»).
24. *Троицкий В.П.* Примечания // Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. С. 504–546.
25. *Тэффи Н.* Новые партии // Новая жизнь. 1905. № 7. С. 20–21.
26. *Флоренский П.А.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3(2). М.: Мысль, 2000. – 622 с.
27. *Чуковский К.И.* Собрание сочинений: В 15 т. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012.
28. *Эрн В.Ф.* Разбор послания Святейшего Синода об Имени Божием. М.: Изд. «Религиозно-философской Библиотеки», 1917. – 38 с.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ХАРАКТЕР ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А.Ф. ЛОСЕВА)

Джорджия Римонди

Пармский государственный университет

Аннотация: Целью настоящей статьи является рассмотрение взаимоотношения литературы и философии на примере творческого наследия А.Ф. Лосева, в котором художественный и теоретический планы переплетаются в созидании целостной картины мира. В зависимости от степени присутствия литературного элемента, последний также может выполнять поэтическую функцию, определяя как изложение, так и эстетическую образность философского текста. В частности автор принимает попытку выявить черты художественного стиля в лосевских философских работах. Устанавливается логика их употребления и их роль в создании теоретического дискурса. Художественное в лосевских теоретических работах может проявляться по-разному – на уровне формы изложения (беседа, вопрос-ответные конструкции), жанра (исповедь), драматизации (персонификация понятий, аллегории). Функции присутствия литературных приемов в философии можно прочитать в свете общей методологии, направленной к рассмотрению взаимного влияния между двумя сферами: художественное как сфера непосредственного развертывания смысла открывает новые возможности для выражения философского дискурса, поэтому анализ литературности философского текста способен внести значительный вклад в создание плодотворного диалога между разными областями культуры.

Ключевые слова: литературность философского текста, роль диалогичности, философская проза А.Ф. Лосева, драматизация философского дискурса, взаимоотношение философии и литературы.

THE LITERARY CHARACTER OF A PHILOSOPHIC TEXT (ON THE EXAMPLE OF A.F. LOSEV'S WORKS)

Giorgia Rimondi

Università di Parma

Summary: The present article aims to research the interrelation between literature and philosophy, taking as the example the works by A.F. Losev, where the creative and theoretical ideas intertwine to create an integral image of the world. The literary element (depending on the level of its presence) can also fulfill a poetical function defining the exposition as well as the aesthetic imagery of a philosophical text. As an example the author tries to establish the features of literary style in Losev's philosophical works, the logics of their use and their role in the creation of a theoretical discourse. The artistic can express itself differently in

Losev's theoretical treatises: at the level of the form of exposition of the material (dialogue, a Q&A constructions), in genre (confession), in dramatization (personification of various notions, allegorization). The function of the presence of literary techniques in philosophy can be read in the light of a common methodology, directed at the reasearch of a mutual influence between the two spheres: the artistic as a sphere of an immediate unfolding of the meaning opens new possibilities for expressing the philosophical discourse, that is why the analysis of the literary element in a philosophical text can play a significant role in creating a productive dialogue between different areas of culture.

Key words: literary element in a philosophical text, the role of a dialogue, Losev's philosophical prose, dramatization of philosophical discourse, interrelation between philosophy and literature.

Проблема связи литературы и философии имеет долгую историю. Первые мыслители были поэтами, поэтому в древности литературная форма передачи философской мысли была особенно значимой. При этом отношения между философией и литературой всегда были сложными, часто двусмысленными, взаимно дестабилизирующими. Уже в «Государстве» Платон писал, что «между философией и поэзией существует давнее несогласие» (Resp. X, 60). Также показательно, что в «Апологии Сократа» Мелет, представитель поэтов, является одним из трех обвинителей философа Сократа. На первый взгляд, казалось бы, в платонической концепции между философией и литературой образуется пропасть. Однако, как известно, сам Платон был писателем, и было бы очень странно утверждать, что именно он поддерживал тезис о несовместимости философии и литературы. На самом деле, Платон ведет политико-педагогический, а не эстетическо-онтологический дискурс: философ остерегает от тех литературных жанров, которые могут развратить гражданин. Другой пример постановки проблемы в древнегреческой философии – аристотелевское убеждение в том, что поэзия еще более философична, чем другие способы понимания и выражения действительности, например, историю, поскольку она имеет самый высокий уровень универсальности, которого другие виды повествования, в том числе исторического, не могут достичь.

Тезис о разрыве теоретического и литературно-художественного дискурса поддерживался Бенедетто Кроче, который относил литературу, как и любую форму искусства, к сфере интуиции, чувства, прекрасного, в противоположности философии, которую он связывал с понятием, рассудком и истинностью. По Б. Кроче, писатель-художник выражает свои мысли преимущественно в изображениях, вызывающих у воспринимающего определенные чувства, поэтому художественные произведения имеют

единственной целью создание прекрасного. Напротив, философия тесно связана с теоретической деятельностью, направленной к поиску истины.

На это можно возразить, что перспектива Б. Кроче не принимает во внимание значительную часть эстетической и философской сферы. Во-первых, выражение в образах не свойственно только одной литературе: философия также широко использует образы (например, в мифе, аллегории и утопии) и метафоры. Что касается разрыва между чувством и философской деятельностью, это всего только предубеждение, восходящее к культуре Просвещения. Уже романтизм боролся против этой дихотомии, а Макс Шелер в работе «Любовь и познание» (1916), поддерживая Платона и Паскаля, убедительно доказывал, что существует тесная связь между любовью и знанием, между эмоциями и рассудочной деятельностью. Риторическая структура философских текстов также относится к чувству, не только к понятиям.

Тем не менее, понятийная структура текста не является прерогативой одной философии. Часто в литературных диалогах «понятие» – главный сюжет, а также двигатель повествования. Именно так философская мысль не только выражена, но и исследована и разработана в рамках литературного текста, например у Ф.М. Достоевского. Глубокий философский слой можно найти и во многих литературных произведениях мировой литературы – у Альберта Камю, Хорхе Луиса Борхеса, Раймона Кено, Умберто Эко. В своей работе «Мировая литература и философия» (1969) немецкий исследователь Г. Менде, говоря о вкладе, который внесла философия как мировоззрение в мировую литературу, писал, что «мировой литературой может быть названа литература, раскрывающая крупные проблемы, отражающая картину мира. Это как раз и делает такую литературу достойной внимания с философской точки зрения»[1].

Мысль о том, что философию можно сравнить с художественной формой, с литературой, является результатом постнеклассической философии, и ее следует понять в двояком смысле. С одной стороны, философия является своеобразной формой повествования, а с другой – формой открытости к диалогичности и взаимоотношению между различными разделами культуры.

Несмотря на то, что литература часто приобретает философский характер (например, в философских романах начала XX века «Волшебная

---

[1] *Менде Г.* Философия и мировая литература / Пер. с нем. В. Девекина и Н. Махвиладзе. М.: Прогресс, 1969. С. 16.

гора» Т. Манна, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Человек без свойств» Р. Музиля), до сих пор литературоведение не занималось специально вопросом о различии художественной литературы от философии.

Хотя они были едины и неразличимы на начальном этапе развития западной культуры, понятия «философия» и «литература» находятся в парадоксальных отношениях. Уже итальянский поэт Джакомо Леопарди отмечал в «Зибальдоне», что их объекты принципиально разные: Истина (предмет философии) далека от Прекрасного (предмета литературы).

Однако, феноменология философствования неотделима от литературы. Постмодерн много размышлял о таком парадоксе, предлагая весьма интересные решения – можно упомянуть М. Хайдеггера, Ж. Деррида, Х.Г. Гадамера, Р. Рорти[2]. Главный тезис, принадлежащий Ричарду Рорти, заключается в том, что философию нужно понимать как своего рода литературы. Философ утверждал, что нет существенной разницы между литературой и философией, каждое произведение передает определенное миропонимание, точнее, оно оригинально переосмысляет то, что раньше понималось по-другому. Равноценность философии и литературы, однако, не влечет за собой отождествление философа и писателя, а только опровергает реалистическую концепцию, по которой они ставятся на различные онтологические планы. С этой точки зрения, нет «правильного» или «неправильного» языка, а только более или менее функциональный язык по отношению к заявленной цели[3].

Одна из решающих характеристик постмодернистской мысли заключается в гибридизации уровней речи, допускающей, что не существует большой разницы между художественным и реально-историческим повествованиями. Иными словами, выдвигается мысль о том, что философию, как утверждают Р. Рорти и Ж. Деррида, хотя и с разных точек зрения, можно рассматривать как вид письменности, эквивалентной другим видам[4]. Хотя такая концепция на первый взгляд кажется искажением фи-

---

[2] См.: Forme letterarie della filosofia / a cura di P. D'Angelo. Roma: Carocci, 2012. P. 317.

[3] См.: *Rorty R. La filosofia come genere di scrittura: saggio su Derrida* // Rorty R. *Conseguenze del pragmatismo, Conseguenze del pragmatismo* [*Consequences of Pragmatism*, 1982], tr. it. F. Elefante. Milano: Feltrinelli, 1986. P. 107–115.

[4] Философским дискурсом как особенным видом текста занимался М. Фуко. С одной стороны, он исследовал те формы языка, которые ставят под вопрос сам язык литературы (Батай, Руссель, Клоссовски), а с другой – он сам применял этот подход к собственным теоретическим работам. Размышляя над философской прозой, М.Фуко разрабатывал свой вариант философского изложения – теоретиче-

лософской мысли, она подчеркивает неоспоримый факт. Мысль на самом деле неотделима от языковых средств, с помощью которых она передается, следовательно, литературный аспект философского текста выступает в качестве ключевого фактора для его анализа. Примерами могут служить некоторые философские произведения, тесно связанные с литературными жанрами, – афоризм (Новалис, Шопенгауэр, Ницше), автобиография (Августин, Абеляр, Декарт), диалог (Платон, Галилей, Рабле), рассказ и роман (Вольтер, Дидро, Руссо). Итак, философия у Платона структурирована диалогически не из-за внешних причин, а потому, что эйдос в ней выступает в качестве онтологического фона, который находится в центре бесконечного поиска; таким же образом, Сенека выражает свои мысли в эпистолярной форме, поскольку этическое послание можно эффективнее выразить только через прямое обращение к адресату.

Проблему взаимоотношения философии и литературы можно также поставить с точки зрения философии. Вопрос тогда будет сформулирован следующим образом: представляет ли философское произведение литературный жанр? Другими словами, имеет ли *литературность* философского текста особое значение, независимое от самого содержания мысли? Если «да», то каким образом философия передает это содержание? И далее: является ли философия литературным жанром, следует ли ее понимать как конкретный и самостоятельный жанр или относить к общей литературе?

Ю. Хабермас в «Nachmetaphysisches Denken» (1988) писал, что философия и литература уже не определимы в качестве самостоятельных и отдельных областей, регулируемых разными категориями, соответственно, теорией и фикцией[5]. С такой позиции отношения литературы и фило-

---

ски сложный, но не аргументативный текст, которое Рождер-Пол Друа определил как «стиль Фуко». См.: Michel Foucault, interviste (con Roger-Pol Droit) / a cura di F. Polidori. Milano: Mimesis, 2007. Различая философию как понятие и ее речевое выражение, М. Фуко отождествляет философию с «неистинным», «риторическим упражнением», связанным с определенной практикой. Наоборот, литература освобождена от такой перспективы, поскольку ей не обязательно аргументировать свои идеи, и в этом его сходство с человеческим языком.

[5] См.: *Gentili C.* La filosofia come genere letterario. Bologna: Pendragon, 2003. С. 13–14. Эта позиция оспаривается известным американским профессором эстетики А. Дан-

софии, хотя и представляют большой интерес в рамках современного диалога между сферами культуры, до сих пор мало исследованы.

В связи с этим вопросом, интересно привести пример русской литературы как носителя великой традиции «философской прозы», то есть литературы, где осмысление всегда имело в своих истоках философскую природу. С одной стороны, особенно в XIX веке в России наблюдается формирование «философско-литературного течения» (произведения Ф. Тютчева, В. Одоевского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и других), которое продолжали представители русского религиозного ренессанса и поэты-символисты (Д.С. Мережковский, Л.И. Шестов, В.В. Розанов). С другой стороны, многие русские мыслители обращались к литературе, как к форме передачи мировоззрения. Также нередки философские интерпретации художественных произведений. Их можно найти у ведущих представителей русской мысли – у С.Н. Булгакова («Чехов как мыслитель», 1904), Н.А. Бердяева («Миросозерцание Достоевского», 1923), Д.С. Мережковского («Толстой и Достоевский», 1903), в размышлениях С.Л. Франка и И.А. Ильина о Пушкине.

При обращение к проблеме литературности философского текста оказывается весьма актуальным рассмотрение творческого наследия А.Ф. Лосева. От упомянутых выше лиц фигура А.Ф. Лосева отличается тем, что в ней соединяются писатель и мыслитель. В своих философских трудах мыслитель не раз ссылается на литературные произведения. Он не игнорирует литературоведческий анализ[6] произведений русских и зарубежных поэтов и писателей[7], к примеру, в работе «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976), где есть отсылки к текстам Пушкина, Лермон-

---

то, который утверждает, что философия родилась в отрыве от поэзии и что по этой причине большая часть философского дискурса в западной традиции ставит себе в прямом противопоставлении с литературным дискурсом. А. Данто придерживается идеи о несводимости философии к литературе и литературы к философии, следовательно, утверждает необходимость четко различать и ограничить их области.

6 Недаром в биобиблиографическом словаре «Русские литературоведы XX века» помещена и статья об А.Ф. Лосеве, см.: *Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А.* Лосев А.Ф. // Русские литературоведы XX века: Биобиблиографический словарь / Сост. А.А. Холиков; под общей редакцией О.А. Клинга и А.А. Холикова. Т. I: А–Л. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 463–467.

7 Об этом см.: *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007 (им.указ.).

това, Тургенева, Одоевского[8], Вяч. Иванова[9] и т.д. В работе «Музыка как предмет логики» (1927) содержатся цитаты из «Певцов» и «Дворянского гнезда» Тургенева, в «Диалектике мифа» – из «Братьев Карамазовых» Достоевского[10], а в «Эстетике природы» – анализ воззрений французского писателя Р. Роллана[11]. К тому же, следует упомянуть, что А.Ф. Лосев считал себя преемником русского поэта-символиста Вячеслава Иванова, с которым был лично знакомым[12] и на стихи которого ориентировался в своих поэтических опытах[13].

Обращение мыслителя к литературной сфере не случайно. Лосевская философия ведет глубокий и плодотворный диалог с другими областями (литературой, музыкой, искусством), в которых, несмотря на их неоднородные источники, философ усматривает некий общий субстрат, их примиряет и оригинально разрабатывает. Несмотря на разнообразие лосевских интересов, во всех этих сферах можно обнаружить общий смысловой фон, содержащийся уже в ранних работах, который служит опорой и источником, из которого возникают все дальнейшие размышления. Эта точка отсчета заключается в вопросе о выражении смысла. Художествен-

---

[8] Об этом см.: *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007 (им.указ.). *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.

[9] См. об этом: *Бибихин В.В.* Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 283–285.

[10] См.: *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе») // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: к 190-летию со дня смерти Ф.И. Достоевского / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 557–563.

[11] См.: *Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А.* Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М.: Наука, 2006.

[12] С Вяч. Ивановым Лосев был знаком уже со времени участия в Религиозно-философском обществе памяти В.С. Соловьева в 1910-е годы. Вяч. Иванов читал и его дипломную работу «Мировоззрение Эсхила». Ивановское влиянием ощутимо и в его огромном труде «История античной эстетики». См.: Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л.А. Гоготишвили, А.Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. С. 134.

[13] Расшифровку лосевского конспекта выписок из стихов Вяч. Иванова см.: *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев: От писем к прозе: От Пушкина до Пастернака. М., 1999. С. 184–200.

ный опыт у мыслителя служит почвой для открытия сферы осмысления и понимания, поэтому «случай» А.Ф. Лосева позволяет рассмотреть вопрос о связи литературы и философии с особой перспективы.

Изучение литературного наследия мыслителя в связи с его философской деятельностью началось весьма недавно. На протяжении многих лет лосевские литературные произведения, относящиеся к 1930–1940-м годам, не привлекали внимание из-за того, что они стали доступными только после кончины мыслителя, а издаваться начали с 1990-х годов. Однако темы, трактуемые в прозе (антитезы организма и механизма, диалектика целого и части, образ музыкального бытия, противопоставление античного и современного мировоззрений), связаны с основными вопросами, которые проходят через все главные лосевские работы, начиная с 1920-х годов.

В то время как А.Ф. Лосеву после возвращения из лагеря было запрещено писать о философии, мыслитель в рассказах постоянно ссылается, прямо или косвенно, на свои философские труды[14]. Этим, однако, не отрицается самостоятельная ценность лосевской прозы. Учитывая интеллектуальную преемственность творчества А.Ф. Лосева, его прозу следует рассмотреть как результат органического развития единой мысли, которая движется по параллельным, глубоко связанным между собой направлениям.

Поиск истины выражается и в философии и в прозе, поскольку, по А.Ф. Лосеву, сферы познания не существуют отдельно друг от друга, а каждая передает фрагмент мироздания. Мыслитель не считает искусство ниже философии – они отличаются только по способу передачи смысла.

Говоря об отношении художественного наследие А.Ф. Лосева к литературе, исследователи в последнее время признали самостоятельную ценность и своеобразие его творчества. А.Л. Доброхотов высказал мысль о том, что «художественное наследие А.Ф. Лосева отнюдь не иллюстрация его философских идей <…> оно принадлежит к тезаурусу русской литературы и является полем полноценной литературоведческой работы»[15]. Таким образом, теоретический аппарат лосевской мысли необходимым образом следует изучать в рамках общего контекста литературных произведений.

---

[14] В письме к жене В.М. Лосевой из лагеря мыслитель писал, что до заключения он «только подошел к большим философским работам», см.: *Лосев А.Ф. Лосева В.М.* «Радость на веки»: Переписка лагерных времен. М.: Русский путь, 2005. С. 9.

[15] *Доброхотов Л.А*. Паломничество в Страну Лосева // Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. С. 8.

Сочинения А.Ф. Лосева можно считать произведениями художественной литературы, поскольку их содержание требует эстетической образности. Концептуальный мир лосевской прозы строится на системе стилистических и риторических приемов, создающий особый эстетический и экспрессивный эффект. На уровне стилистической структуры, лосевский дискурс передается посредством особого стиля изложения, опирающего на диалогичности.

Установка на диалогичность, в стиле платоновских диалогов, часто принимает форму беседы или вопроса-ответа. Например, вопросно-ответные конструкции составляют структуру рассказа «Из разговоров на Беломорстрое»:

«– А относительное есть?
– Относительное есть.
– И только оно и существует?
– Да.
– И больше ничего нет?
– Нет.
– И, значит, оно зависит только от себя?
– Конечно»[16].

Через фигуры собеседников А.Ф. Лосев представляет один из наиболее важных положений герменевтики – функцию, которую играет «вопрос» в диалоге. В частности, в рассказах наблюдается чередование «диалогического автора», который майевтически возбуждает дискуссии, и «монологического автора», который излагает и объясняет свои мысли. Таким образом, в рассказах смысл раскрывается в диалоге, что и побуждает интерес читателя. Текстуальная структура рассказа «Встреча» построена на чередовании длинных монологов персонажей – Кузнецова, Вершинина, Бабаева[17]. То же самое усматривается в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое» (Михайлов, Харитонов, Вершинин, Абрамов) и повести «Трио Чайковского» (монологи Запольского, Чегодаева, Вершинина, Иванова).

---

[16] *Лосев А.Ф.* Из разговоров на Беломорстрое // Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. М.: Время, 2002. Т. 1. С. 472.

[17] *Лосев А.Ф.* Встреча // Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. М.: Время, 2002. Т. 1. С. 320–325, 325–328, 334–349, 357–366.

Уже Сократ показал, что умение формулировать вопрос влечет за собой процесс интерпретации и понимания. В лосевской концепции, аналогичной сократовскому учению о «майевтике», в вопросе уже содержится в некотором неявном виде ответ. Главная задача – заставить читателя думать, поскольку мысль не передается в чисто логических терминах, а постепенно развертывается в ходе обсуждения. Такой подход к природе философского дискурса обусловлен лосевским пониманием слова как «арена встречи» субъекта и объекта (смысла)[18].

Этим создается глубокая взаимосвязь философских мыслей и их выражения в художественном тексте. В нем принципы научного-философского изложения (доказательность, логичность, полемичность, аргументативность) обусловливают выбор не только стилистических, но и повествовательных структур. Можно сказать, что диалектика определяет риторику текста. Это происходит потому, что диалектику А.Ф. Лосев понимает не только как художественный прием, но и как методологию мышления, характеризующуюся *диалогической* структурой. Это наблюдается и на уровне использования антитез (Средневековье/романтизм, жизнь/техника, организм/механизм), которые функционируют как самостоятельные авторские образы.

При рассмотрении философских черт лосевской прозы особого внимания заслуживает и используемая А.Ф. Лосевым терминология[19]. В рассказах наблюдается наличие философем (например, «миф», «мифология»), узкоспециальных терминов и понятий, взятых прямо из философского контекста. А.Ф. Лосев также прибегает к индивидуальной семантизации терминов («организм», «механизм», «техника», «фокстрот», «романтизм»), которые получают иной смысловой оттенок, отражающий специфику концептуального мира философа.

Однако, не только в лосевских литературных произведениях наблюдаются черты философского стиля изложения, но и в философских произведения можно выделить некоторые явные литературные приемы. Под «литературным приемом» понимается принцип организации литературного высказывания, создающий определенный эффект у читателя. Яркий пример является прямое обращение к читателю в «Диалектике мифа»:

---

[18] См. об этом: *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 57.

[19] См.: *Малинаускене Н.К.* А.Ф. Лосева в памяти и мыслях филолога-классика. К 120-летию со дня рождения. М.: Сретенский монастырь, 2013.

> <…> *если* вы хотите мыслить чисто диалектически, то вы *должны прийти* к мифологии вообще, к абсолютной мифологии в частности и следовательно, ко всем ее только что намеченным понятиям. А *нужно ли* мыслить диалектически и даже нужно ли мыслить вообще, **это – как вам угодно.** Если вас интересует мое личное мнение, то, во–первых, **это – не ваше дело**, да и мнение отдельного человека ни к чему не обязывает, а во–вторых, я глубоко убежден, что чистое мышление играет весьма незначительную роль в жизни. **Вы довольны**?[20]

Другой прием, используемый А.Ф. Лосевым – это драматизация философского дискурса путем персонификации понятий и перенесение теоретической мысли в художественный план, что во многом напоминает философско-литературный жанр «Так говорил Заратустра» Ницше и «Мира как воли и представления» Шопенгауэра. Приводим отрывок из «Очерка о музыке», где речь идет о музыке и проявляющейся в ней Мировой Душе:

> Сонная и вольная, грезящая и светлая, вижу очи Твои, беспокойные, силе Твоей клубящейся поклоняюсь. Овеянная радостями тающими, скорбью миров зачатая, пресветлая Дева, муку миров взрастившая, тайную светлость Твою славословлю. Единая и Великая, душа миров, сладостной муке Твоей, сладчайшим Страстям Твоим помолюся. Разбейте, братья мои, стены каменные, на зеленый Луг, на поле светозарное, выходите из недр счастья, из обязанностей. Светлой Безбрежности, вечному Восторгу, Деве страстной и огненной, пресветлому Лику Ее возмолимся[21].

В лосевских работах также наблюдаются черты исповедального жанра, усиление личностного начала. Говоря о музыке Бетховена в «Очерке о музыке», А.Ф. Лосев писал: «Больше нет сил. Все исчезло и все опасно, все вознесено в небо. Господи, велика Сила твоя. Прими нас в лоно Свое!»[22].

---

[20] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. С. 216.

[21] *Лосев А.Ф.* Очерк о музыке // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 665.

[22] Там же. С. 664.

Однако, самой характерной чертой лосевского стиля изложения в философских работах (как и в прозе) является тенденция к диалогичности. Диалог – одна из литературных форм, в которых выражается философский дискурс, и тем самым он является его методом: в диалоге, который автор ведет сам с собой, – путем аргументации или изложения – обеспечиваются логическая последовательность и согласованность мысли. При этом значительную роль играет вопрос, побуждающий интерес читателя:

> **Мы видели,** откуда берет свое происхождение мистический опыт Скрябина. **Мы видели,** насколько он хотел быть глубоким и всеохватывающим. Люди, знающие музыку Скрябина, понимают глубину и всемогущество этого опыта. Но **что привлек Скрябин для формулировки этого опыта мистерии в понятии? Какой порядок мыслей** был привлечен для того, чтобы дать философскую конструкцию понятий на основе столь красочного и прямо волшебного музыкально-мистического мироощущения?[23]

Почему А.Ф. Лосев часто прибегал к диалогичности в своих теоретических трудах – можно понять: диалог имеет ряд преимуществ, включая возможность взаимодействия голосов и модулирования хода дискуссии. Как в прозе, так и в философских трудах чередование голосов и взглядов создает как будто «призматическую» картину, разделенную персонажами действительности. Таким образом, мыслитель не стремится к немедленному определению идей в понятиях, а раскрывает их существо в диалоге.

> Ты знаешь, что такое окружающий нас мир?
>
> – Ха, ну кто же этого не знает!
>
> – Ну если ты хорошо знаешь, что такое мир, научи меня, – сказал я.– Я вот, например, не очень знаю.
>
> – Ну что такое мир? Мир – это вот что... – И Чаликов при этом сделал рукою какой-то неопределенно указующий жест. <…> – Мир – это все. Это вообще все вещи, – ответил Чаликов пока еще с некоторой неуверенностью.
>
> – Эка куда хватил! Как будто ты знаешь все вещи. Говори мне прямо: знаешь ты все вещи или не знаешь?

---

[23] *Лосев А.Ф.* Мировоззрение Скрябина // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 736.

– Не знаю.
– Но тогда ты не знаешь и что такое мир[24].

Процесс постановки вопроса имеет целью заставить участников диалога участвовать в собственной точке зрения о истине, а также в расширении изначальной перспективы с учетом перспективы собеседника. Диалоги лосевских героев – как в прозе, так и в философских трудах – определяют возникновение новых смыслов путем сопоставления разных позиций. Вот почему рассмотрение роли диалогичности является отправной точкой для понимания философичности прозы и литературности философии у А.Ф. Лосева. Как отметил Х.Г. Гадамер (Wahreit und Methode, 1960), «герменевтический феномен сам по себе подразумевает исконность диалога и структуру вопрос-ответ»[25]. С одной стороны, применение литературных приемов к теоретическому дискурсу позволяет разрушать «абстрактность» философии, и выражать идеи в конкретной форме, делая понятным смысл мировоззренческих позиций автора-мыслителя через диалогическое общение. С другой стороны, в лосевской прозе философские идеи, переосмысленные в художественном плане, приобретают новое качество.

Литературу и философию объединяет общая проблема – проблема человеческого бытия. Однако в то время как в философии идеи утверждаются и абстрагируются, в литературе они изображаются, эстетически развертываются с помощью системы образов. Итак, философия подразумевает больше теоретическое расстояние от исследуемого объекта. Можно предположить, что А.Ф. Лосев ощутил нужду в других формах выражения, в литературе, как способе достижения смысла *эйдетически*, на основе образов. Уже в «Диалектике мифа», говоря о символичности художественного выражения, он высказал мысль о том, что воплощение идеи на языке искусства, в образе, самый верный доступ к идее: «образ сам по себе говорит о выраженной идее, а не об идее просто»[26].

---

[24] *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 11, 12.

[25] *Gadamer H.G.* Verità e metodo. Milano: Bompiani, 1983. С. 427. У Гадамера установка на диалогичности является ключевым понятием герменевтики, опирающимся на отношение Я с его инаковостью.

[26] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 40.

В работе «Эстетика как философская наука» (1997) М.С. Каган, определяя связь философии и художественного мышления, высказал мысль о том, что когда абстрактно-логическое мышление теряет свою эмпирическую силу, философия вынуждена обращаться к другим средствам постижения, за пределами абстрактного теоретического дискурса[27].

Художественная деятельность представляет собой, наравне с теоретической деятельностью, самостоятельный способ «философствования». Если под философским искусством понимать то искусство, которое выполняет, помимо мировоззренческой, и эвристическую функцию[28], то литература получает особое значение, и тем самым отвергается положение о ее подчиненности философии. И философии и литературе присуща некая идеальность, которую они передают по-разному. При этом художественное произведение не теряет свою специфику, а является другим способом выявления истины – оно не просто иллюстрация, а скорее другой модус развертывания смысла.

Таким же образом воплощенные в художественной прозе А.Ф. Лосева философские идеи выходят за рамки чисто эстетической сферы: речь не идет о внедрении теоретического мышления в художественное, а скорее о способности художественное выражать определенное мировоззрение. Его литературные тексты вписаны в определенный горизонт истины, раскрывают сами по себе, в процессе повествования, философский дискурс.

Именно в понимании того, как литература превращается в философию, и как философия – в литературу, можно увидеть пространство для взаимодействия между, казалось бы, полностью противоположными подходами к осмыслению литературного опыта.

Литература

1. *Бибихин В.В.* Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 283–285.
2. Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л.А. Гоготишвили, А.Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. – 487 с.

---

[27] *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб.: ТК «Петрополис», 1997.

[28] См. об этом: *Колесников А.С.* Философия и литература: современный дискурс // Серия «Мыслители», История философии, культура и мировоззрение. Вып. 3. / К 60-летию профессора А.С. Колесникова. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 8–36.

3. *Доброхотов Л.А.* Паломничество в Страну Лосева // Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. С. 8–14.
4. *Каган М.С.* Эстетика как философская наука. СПб.: ТК «Петрополис», 1997. – 543 с.
5. *Колесников А.С.* Философия и литература: современный дискурс // Серия «Мыслители», История философии, культура и мировоззрение. Вып. 3. / К 60-летию профессора А.С. Колесникова. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 8–36.
6. *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. – 944 с.
7. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. М.: Изд-во политической литературы, 1989. – 366 с.
8. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. С. 5–216.
9. *Лосев А.Ф.* Из разговоров на Беломорстрое // Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 421–486.
10. *Лосев А.Ф. Лосева В.М.* «Радость на веки»: Переписка лагерных времен / Сост., подгот. текста и коммент. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкого. М.: Рус. путь, 2005. – 264 с.
11. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А.* Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М.: Наука, 2006. – 418 с.
12. *Малинаускене Н.К.* А.Ф. Лосева в памяти и мыслях филолога-классика. К 120-летию со дня рождения. М.: Сретенский монастырь, 2013. – 432 с.
13. *Менде Г.* Философия и мировая литература / Пер. с нем. В. Девекина и Н. Махвиладзе. М.: Прогресс, 1969. – 174 с.
14. *Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А.* Лосев А.Ф. // Русские литературоведы XX века: Биобиблиографический словарь / Сост. А.А. Холиков; под общей редакцией О.А. Клинга и А.А. Холикова. Т. I: А–Л. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 463–467.
15. *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе») // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: к 190-летию со дня смерти Ф.И. Достоевского / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 557–563.
16. *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев: От писем к прозе: От Пушкина до Пастернака. М., 1999. – 288 с.
17. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.
18. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. – 399 с.
19. Forme letterarie della filosofia / *A* cura di P. D'Angelo. Roma: Carocci, 2012. – 318 p.

20. *Gadamer H.G. Verità e metodo*. Tr. it. G. Vattimo. Milano: Bompiani, 1983. – 581 c.
21. *Gentili C.* La filosofia come genere letterario. Bologna: Pendragon, 2003. – 221 c.
22. Michel Foucault, interviste (con Roger-Pol Droit) / a cura di F. Polidori. Milano: Mimesis, 2007. – 67 p.
23. *Rorty R.* La filosofia come genere di scrittura: saggio su Derrida // Rorty R. Conseguenze del pragmatismo, Conseguenze del pragmatismo [Consequences of Pragmatism, 1982], tr. it. F. Elefante. Milano: Feltrinelli, 1986. P. 107–115.

О ВОЗМОЖНОСТИ ВЛИЯНИЯ ДИСКУССИЙ ГАХН НА ФИЛОСОФСКО-МУЗЫКАЛЬНУЮ ПРОЗУ А.Ф. ЛОСЕВА[1]

Е.А. Тахо-Годи

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье рассматривается творчество великого русского мыслителя А.Ф. Лосева (1893–1988). Автором ставится вопрос о возможности влияния философско-эстетических дискуссий 1920-х годов, в первую очередь в Государственной академии художественных наук (ГАХН), на философские труды этих лет А.Ф. Лосева, а также на его философско-музыкальную прозу, создававшуюся после ареста и лагерного заключения в 1930-е годы (роман «Женщина-мыслитель», повести «Встреча», «Трио Чайковского», «Метеор»). Проводятся аналогии между творчеством А.Ф. Лосева-писателя и В.Ф. Одоевского как автора одного из первых русских философских романов «Русские ночи». Выдвигается гипотеза о наличии автопроекции в отношении А.Ф. Лосева к наследию В.Ф. Одоевского. Эта автопроекция базируется не только на внимании А.Ф. Лосева к творчеству писателя-романтика, на их общей ориентации на диалоги Платона, но и на определенном культурно-историческом параллелизме – зарождающихся в кругу любомудров философских дискуссий 1820-х годов и уже более фундированных ГАХН-овских дискуссий 1920-х годов. В статье приводится ряд примеров, позволяющих говорить о влияния философско-эстетических дискуссий 1920-х годов в ГАХН на лосевскую прозу 1930-х годов.

Ключевые слова: А.Ф. Лосев, Государственной академии художественных наук (ГАХН), философско-музыкальная проза, В.Ф. Одоевский, любомудры, философско-эстетических дискуссий 1920-х годов.

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

This research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSCF, project № 17–18–01432).

ABOUT THE POSSIBLE INFLUENCE OF THE GAKHN DISCUSSIONS ON A.F. LOSEV'S PHILOSOPHICAL AND MUSICAL PROSE

E. A. Takho-Godi
Lomonosov Moscow State University
A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: The article deals with creative works of the great Russian thinker Alexey Losev (1893–1988). The author poses a question of possible influence of philosophic and aesthetic discussions of the 1920s, primarily in the State Academy of Artistic Sciences, on the philosophical works of Losev of that period, as well as on his philosopho-musical prose created after his arrest and release from the working camp in the 1930s (the novel «A woman thinker», long short stories «Encounter», «Tchaikovsky's Trio», «Meteor»). Analogy is drawn between the works of Alexey Losev and Vladimir Odoevsky, who wrote one of the first Russian philosophic novels «Russian nights», and a hypothesis is proposed that there is an autoprojection on the part of Losev towards the works of Odoevsky. This autoprojection is based not only on the earnest attention Losev paid to the works of the romantic novelist and on their common orientation on Plato's Dialogues. It is also founded on certain cultural and historical parallels between the philosophic deliberations of the 1820s held in the Lyubomudry circle and much more sophisticated discussions in the State Academy of Artistic Sciences in the 1920s. The article gives a number of examples suggesting an influence of the philosophic and aesthetic discussions of the 1920s in the State Academy of Artistic Sciences on Losev's prose of the 1930s.

Key words: A.F. Losev, State Academy of Artistic Sciences, philosopho-musical prose, Vladimir Odoevsky, Lyubomudry, discussions on philosophy and aesthetics of the 1920s

Одной из особенностей книг Алексея Федоровича Лосева 1920-х годов – от «Философии имени» (1927) до «Диалектики мифа» (1930) – является установка на диалогичность. Общение автора с читателем строится по всем правилам беседы – с монологами и диалогами, с вопросами и ответами, в результате чего происходит «драматизация» текста, так как решение той или иной проблемы приобретает не описательную, а диалогическую форму. Анализируя лосевское «восьмикнижие» 1920-х годов и лосевскую философско-музыкальную прозу, создававшуюся в 1930-е годы после ареста и заключения на Беломорско-Балтийском канале, я в своей книге 2007 года «Художественный мир прозы А.Ф. Лосева»[2] возводила пристрастие автора к диалогической форме к его увлеченно-

[2] *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. – 399 с.

сти романами-трагедиями Достоевского и, в особенности, к жанру античных философских споров-бесед, к платоновским диалогам, тем более, что в лосевском представлении Платон *в гораздо большей степени писатель, нежели философ*. Как говорит сам А.Ф. Лосев в книге 1930 года «Очерки античного символизма и мифологии», платоновские диалоги не столько «*логическая* система», сколько «*поэтическая*»[3] потому, что «рассуждения на философские темы имеют у Платона поэтическую последовательность» и «диалогическую форму»[4]. У Платона «диалектика так же гениальна, как и у Гегеля, а поэтическое искусство сравняется с любым талантливым прозаиком Европы»[5]. Для меня такая лосевым характеристика стиля платоновских диалогов была важна как подтверждение уверенности А.Ф. Лосева в проницаемости границ между чистой философией и философской прозой, позволяющая говорить об ориентации на те же принципы в собственном лосевском писательском опыте.

Однако, как теперь мне представляется, имеет смысл обратить особое внимание на то, что и лосевская юность, и лосевская молодость приходятся на эпоху, когда философский диалог являлся одной из самых востребованных форм жизни научного сообщества. А.Ф. Лосев приобщается к этой форме уже на заседаниях Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева и в бердяевской Вольной Академии Духовной культуры в 1910-е годы в большей степени пассивно – как свидетель и слушатель[6]; в 1920-е годы участие в живых дискуссиях становится для него повседневной реальностью. На 1920-е годы приходится огромное число лосевских выступлений в различных сообществах – как государственных, так и приватных – таких, каковым был «имяславский кружок». Но если тезисы имяславских докладов и заметок А.Ф. Лосева были уже собраны воедино и изданы в книге 2009 года «Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита…»[7], то, к сожалению, этого нельзя сказать о лосевских выступлениях в Академи-

---

[3] *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. С. 671.

[4] Там же. С. 672.

[5] Там же. С 775.

[6] Об этом см.: *Тахо-Годи А.А*. Лосев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007. (Сер. «Жизнь замечательных людей»).

[7] *Лосев А.Ф.* Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита с приложением перевода трактата «О Божественных именах» / Подг. текста и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2009.– 224 с.

ческом Подотделе Музыкального Отдела Наркомпросса, где он с конца 1920 года являлся членом Ученого совета[8], ни в возникшем на его основе в 1921 году Государственном институте музыкальных наук (ГИМН)[9], ни даже Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН) – институции, с которой А.Ф. Лосев был связан с 1923 года, где им было прочитано по подсчетам А.Г. Дунаева[10] более сорока докладов и где он участвовал в дискуссиях как по собственным выступлениям, так и по докладам коллег. Выпущенная недавно в двух томах книга «Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов»[11], хотя включает далеко не все лосевские выступления, но она помогает живее представить себе ту атмосферу гахновских заседаний, к которой А.Ф. Лосев был причастен в течение семи лет.

То, что ГАХН-овские дискуссии во многом стимулировали лосевскую философскую мысль, достаточно очевидно – об этом свидетельствуют и сама проблематика, и ссылки в лосевском «восьмикнижии» на собственные доклады, прочитанные в ГАХНе[12]. Уже после того, как была сверстана книга «Искусство как язык – языки искусства», итальян-

---

[8] Об этом см.: *Иванов-Борецкий Д.* Деятельность АК МУЗО Наркомпроса – начальная страница советского музыкознания (Из архива М.В. Иванова-Борецкого) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1976. С. 263–285; *Ливанова Т.Н.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335.

[9] Об этом см.: Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН'а) 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926; *Ливанова Т.Н.* Указ. соч., а также в нашей публикации: *Тахо-Годи Е.А, Римонди Д.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (Новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.

[10] *Дунаев А.Г.* Лосев и ГАХН // А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / Сост. Ю.Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991. С. 197–220.

[11] Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: Том I. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 456 с. Том II. Публикации / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 928 с.

[12] Параллельные места, к примеру, указаны в упомянутой выше публикации А.Г. Дунаева.

ской исследовательницей творчества А.Ф. Лосева, Джорджией Римонди, были найдены неизвестные прежде тезисы доклада от 10 апреля 1924 года «Эстетика и математика» и от 5 февраля 1925 года «О понятии ритма и метра»[13]. В них, как и в докладе «О принципах музыкальной эстетики» 3 октября 1924 года, вошедшем в книгу «Искусство как язык – языки искусства[14], А.Ф. Лосев ратует за новое понимание музыкальной эстетики, выступая против сближения психологии и музыки. В музыке А.Ф. Лосева интересует не история ее создания или исполнения, а, как он скажет в своем ответе оппонентам по докладу «Эстетика и математика», «…нечто идеальное, что должно объединять этапы эстетического процесса»[15], то есть самый процесс создания музыкального предмета.

Связь этих докладов, как и многих других, прочитанных в ГАХН, с кругом идей, разрабатываемых в книгах «Музыка как предмет логики» и «Диалектика художественной формы», хорошо просматривается. Но, как мне кажется, весьма любопытно соотнести лосевские выступления в ГАХН с теми «докладами» и «выступлениями» о музыке, которые А.Ф. Лосев поручает произнести героев своих беллетристических произведений, например с романом «Женщина-мыслитель», где философ Николай Владимирович Вершинин и его два приятеля – юрист Платон Николаевич Воробьев и студент Максим Максимович Телегин – каждый по-своему пытаются определить сущность эстетического бытия[16], чтобы понять не только, что такое искусство и каково его отношение к жизни, но и психологию артистической личности, героини романа Марии Радиной. Это особо интересно в контексте гахновских высказываний А.Ф. Лосева, заведовавшего в 1924–1925 годах Музыкально-психологической комиссией, о том, что, хотя психология и представляет собой важную осно-

---

[13] См. нашу совместную публикацию: *Лосев А.Ф.* Материалы из архива ГАХН / Подготовка текста и примечания Дж. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89–92.

[14] *Лосев А.Ф.* О принципах музыкальной эстетики / Подготовка текста и примечания Дж. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том II. Публикации / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 621–622.

[15] *Лосев А.Ф.* Материалы из архива ГАХН / Подготовка текста и примечания Дж. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 91.

[16] См.: *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. Т. 2. М.: Время, 2002. С. 62.

ву для музыкальных исследований, но ее надо четко отличать от чистой музыкальной сферы[17].

Не менее любопытно и обнаружение тезисов лосевского доклада, прочитанного на заседании Пленума музыкальной секции 9 декабря 1926 года, о 2-м выпуске сборника «De musica», объединяющего работы петроградских музыковедов во главе с выдающимся музыковедом первой половины XX века Б.В. Асафьевым из Государственного института истории искусств[18]. Благодаря этой находке мы теперь располагаем тезисами трех лосевских выступлений о трех выпусках сборника «De musica» (за 1923[19], 1925[20] и 1926 годы) и получаем подтверждение сделанной еще в 1992 году Д.О. Чеховичем[21] атрибуции А.Ф. Лосеву подписанных криптонимом «А.Л.» рецензий в журнале «Музыкальное образование» на первый (1925), второй (1926) и третий (1927) выпуски «De musica»[22].

Атрибутируя текст, Д.О. Чехович правильно почувствовал, что внимание рецензента явно связано с лосевскими интересами периода работы в ГИМН, в том числе с его докладом «Философия музыки В.Ф. Одо-

---

[17] См. об этом нашу публикацию: *Тахо-Годи Е. А., Римонди Д,* Эстетика как строгая наука (о докладах А.Ф. Лосева в ГАХН) // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 3(26). С. 8–15.

[18] См.: *Лосев А.Ф.* Материалы из архива ГАХН / Подготовка текста и примечания Дж. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 92–94.

[19] 2 октября 1924 года А.Ф. Лосевым был прочитан доклад «Феноменологический метод в музыкальной эстетике (по поводу сборника De musica)» на заседании Комиссии музыкальной эстетики при Музыкальной секции, см.: *Лосев А.Ф.* Феноменологический метод в музыкальной эстетике (по поводу сборника De musica) / Подготовка текста и примечания Е.А. Тахо-Годи, Дж. Римонди // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том II. Публикации. С. 623–624.

[20] 25 февраля 1926 года А.Ф. Лосев выступил с докладом «По поводу книги “De musica”. Временник разряда истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 1. Ленинград, 1925 г.». Тезисы и протокол обсуждения были опубликованы А.Г. Дунаевым еще в 1991 г. (указ. соч., с. 206–208).

[21] *Чехович Д.О.* Неизвестный Лосев: Штрихи к творческой биографии А.Ф. Лосева двадцатых годов // Апокриф. 1992. № 1. С. 110–118.

[22] *А.Л.* [*Лосев А.Ф.* Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 1, 2. Л., 1925] // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 108–111; *А.Л.* [*Лосев А.Ф.* Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 3. Л., 1927] // Музыкально образование. 1928. № 1. С. 81–82.

евского как образец учения о музыке в эпоху романтизма»[23]. Сравнивая напечатанную рецензию[24] с только что найденными тезисами, мы видим, что в печатной версии объем и оценка статей А.В. Преображенского, С.А. Дианина, Г.М. Римского-Корсакова практически те же, что и в тезисах А.Ф. Лосев, зато по поводу статьи ученика Б.В. Асафьева, А.В. Финагина, о В.Ф. Одоевском А.Ф. Лосев вводит целый новый пассаж. Автор защищает В.Ф. Одоевского от его интерпретаторов, пытающихся навязать несвойственную писателю эволюцию «от мистического идеализма к научному реализму»[25]. А.Ф. Лосев, в частности, подчеркивает: «Из того, что Одоевский в “Русских ночах” ратует за истинную науку против ложной или что он впоследствии стал заниматься акустикой, отнюдь не вытекает того, что он перестал быть “мистическим идеалистом”, да и самые термины “идеализм” и “реализм” давно бы уже пора перестать употреблять в их некритическом и обывательском значении. “Мистический идеализм” для Одоевского, конечно, есть “реализм”, и притом совершенно “опытный”, “эмпирический”»[26].

А.Ф. Лосев так горячо защищает В.Ф. Одоевского, потому что фигура русского энциклопедиста первой половины XIX столетия – писателя, философа, музыковеда – в 1920-е годы была для него особо привлекательна. Скорее всего, здесь имела место и определенная автопроекция[27]. Уже на исходе жизни, в интервью 1983 года, А.Ф. Лосев скажет, что всегда любил Одоевского «за его роскошный романтизм, изысканную фантастику, проникновенную философию музыки и здоровые национальные чувства»[28]. А в датированном 31 декабря 1926 года Предисловии к кни-

---

[23] К сожалению, сам текст доклада или даже его тезисы не сохранились (или до сих пор не найдены). О существовании доклада о В.Ф. Одоевском известно из материалов Государственного института музыкальных наук, см.: Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН’а) 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926. – 59 с.

[24] *А.Л.* [*Лосев А.Ф.* Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 2. Л., 1926] // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110–111.

[25] Там же.

[26] Там же.

[27] Об отношении А.Ф. Лосева к В.Ф. Одоевскому подробнее см.: *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.

[28] *Лосев А.Ф.* Одно из самых глубоких наслаждений в жизни... / беседу вёл В. Лазарев //Альманах библиофила. Вып. 14. М.: Книга, 1983. С. 29.

ге «Философия имени» А.Ф. Лосев, не упоминая имени писателя, введет обширную реминисценцию из философского романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи», пересказав анекдот о враче, лечившем ветчиной портного и сапожника, взятый из эпилога романа[29]. В 1920-е годы В.Ф. Одоевский нужен А.Ф. Лосеву именно как соратник в борьбе против голого эмпиризма, боящегося всякой «идеи». Автору «Диалектики мифа», несомненно, близки рассуждения Фауста из «Русских ночей» о Люцифере как родоначальнике и вдохновителе материализма и эмпиризма[30]. Недаром в «Диалектике мифа» он использует мотив «танца скелетов»[31], восходящий к включенной В.Ф. Одоевским в роман «Русские ночи» новелле «Бал», фрагмент которой Лосев процитирует и в книге «Музыка как предмет логики»[32]. Этот мотив возникает и в лосевской философско-музыкальной прозе: и в первой его художественной новелле «Музыкальный миф», относящейся к концу 1910-х – самому началу 1920-х годов[33], включенной в книгу 1927 года «Музыка как предмет логики»[34], и в повести «Метеор»[35].

А.Ф. Лосева-писателя сближает с автором «Русских ночей» и нетрадиционный для русской литературы принцип сопряжения новеллы и философского трактата, дающий о себе знать не только в книге «Музыка как предмет логики», но и в большинстве лосевских беллетристических вещей 1930–1940-х годов. Есть у них и общий образец – диалоги Платона. На свою ориентацию на Платона В.Ф. Одоевский укажет в 1860-х годах[36]. Но примечательно и то, что В.Ф. Одоевский, оглядываясь в 1860-е годы назад, обращаясь к эпохе своей юности, напишет слова, под которы-

---

[29] *Лосев А.Ф.* Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. С. 625.

[30] *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. С. 144.

[31] *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» / Сост., подгот. текста, общ. ред. Тахо-Годи А.А., Троицкого В.П.; предисл. Тахо-Годи А.А.; примеч. Троицкого В.П. М.: Мысль, 2001. С. 76–78.

[32] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 446–448.

[33] Об истории ее создания см.: *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.

[34] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. С. 470–481.

[35] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 258.

[36] *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 191.

ми вполне мог бы подписаться и А.Ф. Лосев: «Моя юность протекла в ту эпоху, когда метафизика была такою же общею атмосферою, как ныне политические науки. Мы верили в возможность такой абсолютной теории, посредством которой возможно было бы строить (мы говорили – конструировать) все явления природы, точно так, как теперь верят возможности такой социальной формы, которая бы вполне удовлетворяла всем потребностям человека»[37]. Изучение дискуссий ГАХН-овской поры наводит на мысль о том, что сама культурно-историческая обстановка, сами философско-эстетические дискуссии 1920-х годов во многом становятся «моделью» для лосевской философско-музыкальной прозы 1930-х годов – для романа «Женщина-мыслитель», повестей «Встреча», «Трио Чайковского», «Метеор», как в свое время дискуссии любомудров 1820-х годов повлияли на создание В.Ф. Одоевским в 1830-е годы его философского романа.

Вместе с тем, гахновские дискуссии зачастую помогают понять ход мыслей лосевских литературных персонажей и самого автора. Приведу только два примера. Одна из первых написанных А.Ф. Лосевым беллетристических вещей – это повесть «Театрал» (1932), где главный герой – Петька, в прошлом страстный поклонник театрального искусства, – устраивает собственный «спектакль», поджигая театр вместе со всеми актерами и зрителями. Обычно мы связывали сюжет этой повести с биографическим эпизодом из лосевской юности – с пожаром в любимом новочеркасском театре[38]. Однако любопытно обратить внимание, что А.Ф. Лосев принимает участие в гахновских заседаниях, посвященных театру 8 июня 1926 года, 15 февраля и 29 ноября 1927 года. На них он остается молчаливым зрителем, но, тем не менее, слушает полемики о том, может ли зритель быть творцом спектакля и что у философии, хотя и меньше «практического опыта в сфере данного искусства», но у нее есть «преимущество в смысле остроты аналитического словесного орудия»[39]. А вот второй пример. В повести «Метеор» героиня пианистка Елена Дориак и философ Николай Вершинин решают отказаться от любви ради высшего – ради некоего «понимания»[40]. Конечно, и из текста са-

[37] Там же. С. 187.

[38] О новочеркасском театре см.: *Тахо-Годи А.А.* Лосев. Лосев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007. (Сер. «Жизнь замечательных людей»). С. 16–18.

[39] Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том II. Публикации. С. 611.

[40] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 309.

мой повести внимательный читатель догадается, что речь идет о религиозных убеждениях персонажей. Но как интересно это перекликается со стенограммой дискуссии проходившей 23 ноября 1927 года по поводу лосевского доклада о Эрнсте Кассирере. Цитирую: «А.Ф. Лосев – в ответе своем оппонентам заметил, что большинство их правильно отнеслись к Кассиреру. Кассирер не ввел нового понятия "понимания", метод его – не "понимание", иначе он был бы религиозным мыслителем, он ввел только описание понимания»[41].

Думаю, что при более подробном сопоставлении реального, философского материала гахновских дискуссий и лосевской философско-музыкальной прозы 1930-х годов может быть выявлено еще немало подобных точек пересечений, быть может, даже более красноречивых, чем только что приведенные нами.

Литература

1. *А.Л.* [*Лосев А.Ф.* Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 2. Л., 1926] // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110–111.
2. *А.Л.* [*Лосев А.Ф.* Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 3. Л., 1927] // Музыкально образование. 1928. № 1. С. 81–82.
3. *Дунаев А.Г.* Лосев и ГАХН // А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / Сост. Ю.Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991. С. 197–220.
4. *Иванов-Борецкий Д.* Деятельность АК МУЗО Наркомпроса – начальная страница советского музыкознания (Из архива М.В. Иванова-Борецкого) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1976. С. 263–285.
5. Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: Том I. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 456 с. Том II. Публикации / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 928 с.
6. *Ливанова Т.Н.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335.
7. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» / Сост., подгот. текста, общ. ред. Тахо-Годи А.А., Троицкого В.П.; предисл. Тахо-Годи А.А.; примеч. Троицкого В.П. М.: Мысль, 2001. – 558 с.

[41] Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том II. Публикации. С. 736.

8. *Лосев А.Ф.* Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. с приложением перевода трактата «О Божественных именах» / Подг. текста и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2009. – 224 с.
9. *Лосев А.Ф.* Материалы из архива ГАХН / Подготовка текста и примечания Дж. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89– 94.
10. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
11. *Лосев А.Ф.* О принципах музыкальной эстетики / Подготовка текста и примечания Е.А. Тахо-Годи, Дж. Римонди // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том II. Публикации / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 621–622.
12. *Лосев А.Ф.* Одно из самых глубоких наслаждений в жизни... / Беседу вёл В. Лазарев // Альманах библиофила. Вып. 14. М.: Книга, 1983. С. 22–32.
13. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. – 959 с.
14. *Лосев А.Ф.* Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. С. 613–801.
15. *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…» / Под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого: В 2 т. М.: Время, 2002.
16. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. – 317 с. («Литературные памятники»).
17. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН'а) 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926. – 59 с.
18. *Тахо-Годи А.А.* Лосев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007. (Сер. «Жизнь замечательных людей»). –534 с.
19. *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.
20. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.
21. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. – 399 с.
22. *Тахо-Годи Е. А., Римонди Д,* Эстетика как строгая наука (о докладах А.Ф. Лосева в ГАХН) // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 3(26). С. 8–15.
23. *Тахо-Годи Е.А, Римонди Д.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (Новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
24. *Чехович Д.О.* Неизвестный Лосев: Штрихи к творческой биографии А.Ф. Лосева двадцатых годов // Апокриф. 1992. № 1. С. 110–118.

ДРУГОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ЗАНЯТИЯ ПОДСЕКЦИИ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ГАХН 1925–1929

Н.А. Богомолов

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: Статья посвящена деятельности подсекции русской литературы Литературной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН) в 1925–1929 годы, когда основное внимание уделялось изучению уходящего в прошлое русского символизма, однако не только фиксации его проявлений в культуре, но и аналитическому рассмотрению как общих проблем развития направления, так и отдельных произведений. В результате создается выразительная картина литературного направления, тесно связанного с традиционной русской философией XIX – начала XX века, и не только Вл. С. Соловьева, но и многих других деятелей. Многие материалы, дошедшие до нас в рукописном или машинописном виде, сохранили свое значение до настоящего времени и вполне достойны опубликования (что отчасти уже делается, а отчасти нуждается в научной подготовке к печати). Многие материалы включают мемуарные фрагменты, что придает им особенную ценность.

Ключевые слова: символизм, ГАХН, русская философия.

ANOTHER STUDY OF LITERATURE: THE SUBSECTION OF THE HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE CLASSES IN THE STATE ACADEMY OF ARTISTIC SCIENCES

N. A. Bogomolov

Lomonosov Moscow State University

Summary: The article deals with the activities of the subsection of Russian literature in the State Academy of Artistic Sciences in the 1925-29s, when the attention was mainly paid to the Russian symbolism that was quickly receding into the past, still, not only to the recording of its manifestations in the culture but to the analytical consideration of both general problems of its development, and to the analysis of certain texts. As a result the participants of the subsection created an impressive image of the literary movement, closely related to the traditional Russian philosophy of the 19th – beginning of the 20th centuries, notably not only to Vladimir Solovyov, but also to other philosophers. Many manuscripts and typescripts survived still retain their importance and are worth publishing (some of them have already been published, some still need the academic preparation for publication). Many materials include pieces from memoirs, which make them especially valuable.

Key words: symbolism, the State Academy of Artistic Sciences, Russian philosophy.

Прежде всего – почему «другое»?

В только что вышедшем двухтомнике «Искусство как язык – языки искусства», написанный Микелой Вендитти раздел «Философские основания литературоведения в ГАХН» включат главку «Новое литературоведение: философия художественного образа», где классифицируются опубликованные работы Литературной секции ГАХН: «теоретические очерки о предмете и методе литературоведения», «исследования, посвященные прозе», «работы, посвященные определению поэтического языка и понятия "образ"», плюс книга Г.О. Винокура «Критика поэтического текста»[1].

Нам бы хотелось показать, что этим набором тем литературоведческие занятия ГАХН не исчерпываются. Мало того, нам представляется, что здесь названо находившееся в явно количественном меньшинстве. Да, в синхронно опубликованных трудах Академии доклады имеющихся здесь в виду отделов представлены не слишком обширно, но сохранившиеся отчеты и протоколы заседаний показывают, что Литературная секция вела обширную работу в области изучения истории литературы и литературы современной, учитывая теоретические достижения, но далеко ими не ограничиваясь. Мы бы сказали, что разыскания в сфере новых эстетических представлений в этой деятельности отступали на второй план, тогда как на первый выдвигались традиции сугубо русского полудомашнего философствования, использовавшие предание, свободное суждение, диалог, где идеология возникала на пересечении вновь обнародуемых фактов, старинных убеждений и даже предубеждений, личного общения и многих общих факторов. Во всяком случае нельзя не заметить, что среди выступавших и обсуждавших сообщения была давняя соратница А.Л. Волынского как философа Л.Я. Гуревич, «мистический анархист» Г.И. Чулков, издатель сборника «Философские течения русской поэзии» П.П. Перцов, племянник Вл. Соловьева, только что написавший книгу о нем С.М. Соловьев-младший. Философская составляющая заседаний еще должна быть выявлена и вербализована.

В очерке ранней истории еще даже не ГАХН, а РАХН читаем: «Литературная секция организовалась в конце 1921 г. Организационное заседание секции состоялось 26 октября. В этом заседании был намечен схематический план деятельности секции. <…> Основной задачей секции является научное изучение литературы во всей полноте ее разнообразных

---

[1] Искусство как язык – языки искусства: Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов; В 2 т. М., 2017. Т. 1. С. 253.

течений, школ, направлений, индивидуальных авторов. Весь объем мировой поэзии во всех ее проявлениях и видах признан желательным объектом для разработки в секции»[2]. В первоначальный состав секции вошли весьма почтенные члены, от Брюсова и Гершензона до Луначарского[3].

К сожалению, у нас не слишком много информации о занятиях секции в начальный период ее деятельности – с 1922 до первого семестра 1925 года. Но с осени 1925 и до середины 1929 года в нашем распоряжении оказывается достаточно значимое количество материалов – печатные отчеты в «Бюллетенях ГАХН» и/или протоколы заседаний, а также некоторое количество полных версий докладов.

Не мы первые обращаемся к этим материалам, однако полного или даже частичного обзора материалов заседаний Литературной секции не существует. Да и здесь мы не в состоянии его сделать, потому обращаемся лишь к части заседаний подсекции русской литературы, наиболее активной из нам известных.

Всего к осени 1925 года Литературная секция состояла из 7 подразделений. Помимо подсекции русской литературы были аналогичные образования – всеобщей литературы, теоретической поэтики, фольклорная, художественного перевода и комиссия по изучению Достоевского. Время от времени проявлялась Архивная комиссия, многие заседания устраивались при содействии Ассоциации по изучению творчества Александра Блока, которая формально в ГАХН не входила, однако рассматривалась как активный союзник[4]. Деятельность всех подсекций заслуживает внимания. Скажем, осень 1925 года в подсекции всеобщей литературы открывалась даже тематически весьма нетривиальными докладами Б.А. Грифцова о сюрреализме, Н.Н. Лямина о П. Клоделе, Б.В. Горнунга о Г. Аполлинере. Подсекция теоретической поэтики помимо собственно эстетических про-

---

[2] Кондратьев А.И. Литературная секция // Искусство. 1923, № 1. С. 421–422.

[3] Полный состав секции: председатель – М.О. Гершензон, заместитель – Н.К. Пиксанов, ученый секретарь – Л.П. Гроссман и члены: Л.И. Аксельрод, В.Я. Брюсов, Н.Л. Бродский, В.В. Вересаев, Б.А. Грифцов, Л.Я. Гуревич, И.И. Гливенко, А.Е. Грузинский, Н.К. Гудзий, Ю.П. Денике, А.К. Дживелегов, Б.К. Зайцев, П.С. Коган, А.И. Кондратьев, С.А. Котляревский, А.В. Луначарский, И.А. Новиков, О.Э. Озаровская, М.А. Петровский, В.Ф. Переверзев, И.Л. Поливанов, С.А. Поляков, П.Н. Сакулин, И.Н. Розанов, Ю.М. Соколов, М.П. Столяров, Д.Н. Ушаков, В.М. Фриче, Е.П. Херсонская, М.А. Цявловский, Г.И. Чулков, С.К. Шамбинаго, А.К. Шнейдер, Н.Е. Эфрос, В.И. Язвицкий, Б.И. Ярхо (Там же).

[4] Подробнее см. справку: Бюллетени ГАХН. 1925. № 1. С. 50–52.

блем очень активно занималась проблемами стиховедения, причем среди докладчиков были не только пользовавшиеся не лучшей репутацией М.П. Малишевский и А.Н. Артюшков, но и Б.И. Ярхо, М.П. Штокмар, Л.И. Тимофеев, С.В. Шервинский, С.М. Бонди. С работой фольклорной подсекции можно более или менее подробно познакомиться по известным сборникам «Художественный фольклор», – и так далее.

Однако сегодня мы хотели бы сделать обзор деятельности подсекции русской литературы, которая в 1925 году «постави[ла] своим главным заданием изучение раннего символизма»[5], и не упускала это задание из виду до самого окончания своей работы. Заседания были весьма разнообразными, их посещало много народу, до 40 человек. К сожалению, не всегда подписи в явочном листе можно разобрать, поэтому полного списка интересующихся ранним русским символизмом в Москве второй половины 1920-х годов мы составить, к сожалению, не можем.

Первым, 9 октября 1925 года выступал С.Н. Дурылин (вообще чрезвычайно активный на заседаниях различных отделов и секций ГАХН) с докладом «Александр Добролюбов: К истории раннего символизма». В настоящее время опубликован и сам этот доклад, и тезисы Дурылина к нему, и материалы обсуждения[6], почему более мы о нем не станем говорить.

4 декабря Нина Волькенау прочитала доклад, по видимости несколько отклоняющийся от основной темы, но тем не менее в нее вписавшийся, на тему «Лирика Михаила Кузмина». Доклад был приурочен к 50-летнему дню рождения писателя и к исполнившемуся осенью 1925 года 20-летию литературной деятельности М.А. Кузмина. Подробное изложение самого доклада и его обсуждения также опубликовано (по тексту рукой Д.С. Усова, отложившемуся в архиве Радловых в РНБ)[7].

Второй семестр был целиком символистским. Лишь дважды это единство нарушалось – докладами И.К. Линдемана «Остроумие Пушкина» и И.Л. Поливанова (сына известного Льва Ивановича) «Лирика смерти у Фета».

Начался 1926 год двумя докладами П.П. Перцова: «Ранний русский символизм» (15 января) и «Московский символизм 90-х гг. (по письмам

---

5 Бюллетени ГАХН. 1925, № 2–3. С. 32.

6 Подробнее см.: Богомолов Н.А. Из комментаторских заметок. 4. К публикациям статей С.Н. Дурылина о символизме // Литературный факт. 2017. № 4. С. 277–281.

7 *Морев Г.А.* К истории юбилея М.А.Кузмина 1925 года // Минувшее: Ист. альманах. М.; СПб., 1997. [Т.] 21. С. 351–375.

В.Я. Брюсова и личным воспоминаниям)» (29 января)[8]. Судя по протоколам, доклады вызвали большой интерес слушателей, многие из которых полемизировали с Перцовым. И то сказать, среди его оппонентов были свидетели эпохи: В.Ф. Саводник, Г.И. Чулков, Ю.Н. Верховский. Текст неожиданного доклада С.Н. Дурылина «Бодлер в русском символизме» (19 февраля) недавно опубликован, а материалы, относящиеся к его обсуждению, были напечатаны нами, так что не скажем о нем ничего более[9]. Ю.Н. Верховский прочитал доклад «К истории раннего символизма. Архив Ивана Коневского» (5 марта), о котором трудно что бы то ни было сказать, поскольку из приложенных тезисов почти невозможно понять, какие именно документы были в распоряжении докладчика и каким образом он их осмыслял. Поскольку фонд И. Коневского в РГАЛИ основывается на документах, переданных туда именно Верховским, можно предположить, что в качестве доклада было рассказано нечто подобное внутренней описи архивных материалов, ныне находящихся в составе общей его описи. На 26 марта пришлось сразу два доклада: А.А. Ильинский-Блюменау «Валерий Брюсов и Лялечкин (из цикла “Poetae minores русского символизма”)», и Н.С. Ашукин – «Из дневников. В.Я. Брюсова за годы 1895, 1896, 1897». Первый был основан на письмах Ивана Лялечкина к Брюсову, что вызвало справедливое замечание И.Н. Розанова: «Доклад мало освещает отношение *Брюсова* к Лялечкину; между тем, это представляет существенный интерес. <…> Лялечкин – это средняя, переходная ступень между Фофановым и Брюсовым. Отчасти на нем можно проследить влияние Случевского. К 90-м гг. не следует относиться так пренебрежительно, как это принято вообще. Поэзия 90-х гг. по сравнению с 70-ми и 80-ми отмечена некоторым оживлением. Новое поколение в лице Брюсова и др., не удовлетворяясь этой поэзией 90-х гг., пошла <так!>дальше. Значение поэзии 90-х гг. как поэзии переходной эпохи должно быть учтено»[10]. Сообщение Н.С. Ашуки-

---

[8] Вряд ли можно сомневаться, что доклады базировались на тех же материалах и идеях, что и публикации того времени: Перцов П. Русская поэзия 30 лет назад // Свиток. М., 1926. Кн. 4. С. 249–280; Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову (К истории раннего русского символизма). М.: ГАХН, 1927; Перцов П.П. Литературные воспоминания. М.; Л., 1933 (особенно глава «Первые символисты»).

[9] См.: Богомолов Н.А. Цит. соч. С. 284–289.

[10] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 36. Л. 42. Работа Ильинского-Блюменау опубликована не была. Она основывалась на 6 письмах И.О. Лялечкина к Брюсову (НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 12). Единственное известное нам письмо Брюсова к

на, судя по всему сводилось просто к чтению избранных фрагментов из готовившегося к печати дневника Брюсова.

23 апреля был прочитан доклад А.Н. Богоявленского «Языковое сознание Иннокентия Анненского». К сожалению, нам удалось собрать об этом докладчике чрезвычайно мало сведений. Даже всеведущий Р.Д. Тименчик в статье о посмертном культе Анненского этого имени не упоминает. Интернет называет единственного А. Богоявленского – автора статьи «Академизм» в двухтомной «Литературной энциклопедии» 1925 года. Однако в списке сотрудников этого издания его инициалы – Л.П. Доклад не понравился ни историкам литературы, ни теоретикам (М.П. Столярову и М.А. Петровскому), но, несомненно, со временем его материалы должны быть опубликованы[11].

14 мая Л.Я. Гуревич прочитала доклад «Символизм 90-х гг. в журнале “Северный Вестник”». Текст этого доклада сохранился и готовится к печати нами совместно с М.М. Павловой, почему от дальнейших указаний воздерживаемся. То же самое относится и к докладу В.Ф. Саводника «Первые самостоятельные литературные выступления Брюсова» (28 мая). Так он назван в «Бюллетенях ГАХН» с пояснением в скобках: «Характеристика творчества Брюсова в период 1895–1900 гг. в связи с французским символизмом»[12]. Однако по протоколам и по рукописи доклада он называется «Валерий Брюсов и французский символизм» и был сделан 11 июня. А 28 мая И.Н. Розанов прочитал доклад, который по печатным «Бюллетеням» именуется «Брюсов-студент (Характеристика личности юного Брюсова по личным воспоминаниям)», а по протоколам – «Ранний Брюсов». Тезисы развивают занимавшее тогда Розанова понятие литературной репутации, но материалы обсуждения скорее заставляют поверить, что это были именно личные воспоминания о Брюсове, которые Розанов на протяжении долгого времени тиражировал. О фактическом субстра-

---

нему опубликовано по черновику С.И. Гиндиным (Письма <Брюсова> из рабочих тетрадей // Литературное наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1. С. 646–649).

[11] К сожалению, из личного дела А.Н.Богословского в ГАХН мы не получаем о нем почти никаких биографических сведений, даже имени и отчества. Узнаем только, что он окончил 2-й МГУ по историко-лингвистическому отделению педагогического факультета, его опекал и рекомендовал зачислить в ГАХН практикантом Н.К. Гудзий. В конце 1926 года он был утвержден временным сотрудником. Вместе с тем в деле сохранились вполне внятные черновики его доклада (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 62).

[12] Бюллетени ГАХН. 1926. № 4–5. С. 38.

те этих воспоминаний, читавшихся на разных собраниях с 1924 по 1946 год, нам уже приходилось писать[13]. Предположение о вполне компактных мемуарах кажется тем более вероятным, что доклад Розанова в тот вечер был не единственным: Б.В. Нейман сделал сообщение «Русская классическая традиция в творчестве Брюсова (Анализ влияний на творчество Брюсова Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Фета)». В «Бюллетенях» он отнесен к вечеру 4 июня, мы же склонны больше верить протоколу. Обсуждение получилось скомканным из-за позднего времени.

Помимо того, на пленарном заседании Литературной секции председатель подсекции Н.К. Гудзий 26 апреля прочитал доклад «Первые шаги московского символизма», который, по краткому сообщению «Бюллетеней», «был посвящен преимущественно историко-литературному анализу сборников 94–95 г.г. “Русские символисты” и уяснению их роли в дальнейшем развитии русского символизма»[14]. На основании этого доклада была написана известная статья Гудзия «Из истории раннего русского символизма», опубликованная в издании ГАХН[15] и впоследствии на долгие годы ставшая едва ли не единственным пособием для изучавших историю «Русских символистов».

Докладами о символистах отметилась и переводческая секция: 11 февраля секретарь подсекции русской литературы и знаток всего, что связано с Германией и немецким языком, Д.С. Усов прочел доклад «Немецкий Блок»[16], а Ф.А. Петровский – «В. Я. Брюсов–переводчик “Энеиды”» (26 мая)[17]. 2 января там же было устроено научно-показательное заседание, со вступительным словом Г.И. Чулкова. Согласно опубликованному Т.Ф. Нешумовой фрагменту протокола, в нем участвовали Д.С. Усов, С.В. Шервинский, Б.В. Горнунг, А.А. Альвинг, В.А. Дынник, С.Н. Дурылин, А.А. Сидоров, читались стихи Верлена, Малларме, Мореаса, Георге, Рильке и других, переведенные Усовым, Брюсовым, Вс.А. Рождествен-

---

[13] Богомолов Н.А. Как делаются воспоминания // Новый мир. 2017, № 7. С. 168–185.

[14] Бюллетени ГАХН. 1926. № 4–5. С. 37.

[15] Искусство. 1927. № 4. С. 180–218.

[16] Тезисы опубликованы: Усов Дмитрий. «Мы сведены почти на нет»: В 2 т. М., 2011. Т. 1. С. 479–480. Перепеч.: Там же. Т. 2. С. 344.

[17] Мы не знаем, насколько мнение почтенного ученого совпадает с более поздними отрицательными его оценками брюсовского перевода: Петровский Ф. Русские переводы Энеиды и задачи нового ее перевода // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966; Он же. В.Я. Брюсов – переводчик «Энеиды» // Мастерство перевода. М., 1973. С. 253–256.

ским, Н.В. Волькенау, Ю.П. Анисимовым[18]. 4 марта было проведено заседание, посвященное трехлетию со дня смерти А.А. Кублицкой-Пиоттух[19].

14 заседаний за полгода – это очень много. Понятно, что вечно продолжаться на таком количественном уровне изучение русского символизма не могло.

Но осенью 1927 года из всего 6 заседаний подсекции 4 снова было посвящено символизму. Открыл новый сезон один из поэтов-символистов: 8 октября С.М. Соловьев прочитал доклад «Жуковский и символизм», который так был описан в бюллетенях: «Установив связь символизма конца XIX в, и проследив реакцию реализма и классицизма в эпоху Возрождения, борьбу Гёте с крайностями символизма и идеализма и символический реализм Гёте, С.М. Соловьев изучил поэтическую эволюцию Жуковского через символизм к реализму и традицию Жуковского в творчестве русских символистов (Брюсов)»[20]. Через две недели прошел доклад С.Н. Дурылина «Александр Добролюбов и Валерий Брюсов», текста которого ни в архиве ГАХН, ни в архиве Дурылина в РГАЛИ нам отыскать не удалось, почему мы предположили, что это было извлечение из рукописи переработанного летом 1926 года доклада об Александре Добролюбове, основанное на прежде неизвестной автору переписке Брюсова с Добролюбовым[21].

5 ноября сделал доклад «Блок и Жуковский» музыковед и литературовед И.Р. Эйгес, давний поклонник Жуковского, автор нескольких заметных работ о нем. Мы пока не успели провести поисков текста этой неопубликованной работы в архиве Эйгеса. 3 декабря Вера Давыдовна Измаильская[22] сделала вызвавший заинтересованную реакцию и даже спон-

---

[18] См.: Усов Д.С. «Мы сведены почти на нет». Т. 1. С. 478.

[19] Там же. С. 480.

[20] Бюллетени ГАХН. 1927. № 6–7. С. 40. Тезисы см.: Усов Д.«Мы сведены почти на нет». Т. 2. С. 413–414.

[21] См.: Богомолов Н.А. Из комментаторских заметок. С. 281–284.

[22] Некоторые сведения о ее биографии можно почерпнуть из личного дела. Она родилась в Киевской губернии в 1885 г., после гимназии окончила Бестужевские курсы по естественному и историко-филологическому факультетам, два года училась в Гейдельберге, в том числе у В. Виндельбанда, участвовала в памятной многими важными событиями экскурсии Ф.Ф. Зелинского в Грецию в 1910 году, переводила В. Зомбарта и Г. Елинека, в рукописи остался перевод первой части знаменитого сочинения Э. Роде «Психея». После активной деятельности в ГАХН публиковалась эпизодически. Умерла не ранее 1953 г.

танные воспоминания об А.Л. Блоке доклад «Блок-отец и Блок-сын», о котором в «Бюллетенях сообщалось: «Задача доклада – установить возможность психологического и идеологического отражения Блока-отца в Блоке-сыне, путем биографическим и путем изучения трудов Блока-отца. На основании показаний лиц, знавших Блока-отца по академической Варшаве, выясняется его образ, некоторые черты которого – артистичность и двойственность натуры и глубина чувств – отразились в Блоке-сыне. Сравнение трудов А.Л. Блока с творчеством А. Блока говорит об общих чертах иронии, мятежности, фантастичности и пафосе любви к родине. Некоторое соответствие наблюдается даже в стиле отца и сына (образность, сжатость и др.) Все это еще более подтверждает автобиографичность "Возмездия"»[23]. Эти сведения, а также протокол выступления исследовательницы позволяют предположить, что материалы доклада были инкорпорированы в статью Измаильской «Проблема "Возмездия"», опубликованную в 1929 году[24].

Отметим также сделанный в Комиссии художественного перевода 25 ноября доклад В.Э. Морица «Готье-Гумилев», посвященный переводу сборника «Эмали и Камеи». Как сообщают «Бюллетени», он «был основан на статистическом методе учета точности перевода. Докладчик привел ряд весьма ценных цифровых данных, дающих возможность установить определенный коэффициент точности перевода»[25]. Не этот ли доклад стал поводом для ареста переводчика в 1930 году за создание «крепкой цитадели идеализма» в ГАХН и последующей ссылки в Котлас?

И в дальнейшем русская подсекция собиралась активно заниматься штудиями в области русского символизма. На самом первом организационном заседании 1 октября были намечены такие темы: Михаил Павлович Столяров «Проза Андрея Белого», Д.С. Усов «Лирика "Аполлона"», В.Ф. Саводник «Ранние стихотворные сборники Брюсова», Г.И. Чулков

---

[23] Бюллетени ГАХН. 1927. № 6–7. С. 41.

[24] О Блоке: Сборник Литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П. М., 1929. С. 63–93. Наша догадка подтверждается и самой исследовательницей: «Прочитанная в 1926/27 году в подсекции новой русской литературы работа о Блоке и его отце выходит на днях в издательстве "Никитинские субботники" в сборнике, посвященном Блоку» (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 260. Л. 11об).

[25] Бюллетени ГАХН. 1927. № 6–7. С. 43. Ср. также указания в комментарии М.В. Акимовой, И.А. Пильщикова и М.И. Шапира: Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. 632.

«Журналы “Вопросы жизни” и “Новый путь”», Н.К. Гудзий «Рукописное стихотворное наследие Брюсова» и «Гоголь и символизм», Д.Д. Благой «Ив. Коневской», Н.В. Волькенау «Верлэн в русском символизме», С.Н. Дурылин «Символизм и народная поэзия», Н.К. Пиксанов «Андрей Белый». К сожалению, дело вряд ли пошло далее заявки[26].

Приходится посожалеть и о том, что не сохранился текст доклада Д.С. Усова «К литературной истории русского символизма II-го периода» (соединенное заседание с Ассоциацией по изучению Блока, 17 февраля), где он разобрал письмо Блока к Е.Я. Архиппову об А.В. Звенигородском от 7 ноября 1906 года. Само это письмо было опубликовано значительно позднее, лишь в 1964 году. «Бюллетени» фиксировали: «Данное письмо, отзываясь зрелой манерой “позднего Блока”, является развитой рецензией на выступление одного из мелких поэтов-декадентов и может быть сопоставлено с другим высказываниями Блока о назначении поэта»[27]. Почтенный академик М.Н. Розанов 10 марта прочитал доклад «Мотивы мировой скорби в лирике Блока», но, кажется, особого интереса он не вызвал. Текст был напечатан годом позже в сборнике «Никитинских субботников» «О Блоке»[28]. Также с сожалением мы должны сказать, что не обладаем никакими сведениями об авторе следующего доклада, А.А. Штейнберг. Судя по общему уровню доклада, который сохранился в переработанном для печати виде, это была одна из аспиранток ГАХН. Само обширное и вялое сообщение называлось «Журнал “Весы” как один из этапов в истории русского символизма» и прозвучал 8 апреля.

6 мая И.Р. Эйгес повторил уже сделанный им в 1922 или 1923 г. доклад «Блок и Полонский». Текст 1923 г. сохранился, но нами еще не обследован, потому свои суждения отложим до будущего времени. 12 мая 1927 г. Н.Г. Булычев сделал доклад «Блок как теоретик русского символизма». Этот автор более известен по псевдониму Н. Отверженный как автор книги «Штирнер и Достоевский» (М., 1925) и соавтор А.А. Борового по книге «Миф о Бакунине» (М., 1925). Николай Гордеевич Булычев (1895–после 1937) был видным анархистом, в 1929 г. выслан в Алма-Ату, после различных скитаний получил разрешение вернуться в Москву, од-

---

[26] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 47. Л. 2.

[27] Бюллетени ГАХН. 1928/1928. № 8–9. С. 26. Тезисы и фрагмент обсуждения см.: Усов Дмитрий. Цит. соч. Т. 2. С. 370–371.

[28] Для дальнейших разысканий отметим, что в 1926–1928 годы Розанов читал курс «Поэзия “мировой скорби”» (материалы – Архив РАН. Ф. 1834. Оп. 1. Ед. хр. 24).

нако в 1937 в Алма-Ате тройкой был приговорен к 10 годам лагеря, где его следы теряются.

Зато следующий доклад был опубликован и вошел в число классических работ о символизме – Н.К. Гудзий «Тютчев в русском символизме» (20 мая)[29].

Второе полугодие 1927 и весь 1928 г. прошли под знаком столетия со дня рождения Л.Н. Толстого, почему заседания, посвященные символистским темам, были преимущественно связаны с другими подсекциями и комиссиями, и ввиду ограниченности времени мы лишь перечислим их. В комиссии (ассоциации) по изучению творчества Блока прозвучали доклады В.В. Гольцева «Блок и Брюсов»[30], Е.Ф. Книпович «Блок и Герцен» и В.Д. Измаильской «Врубель в творчестве Блока» (не опубликованы), в подсекции теоретической поэтики – «Стиль Андрея Белого (в связи с гоголевской традицией)» А.В. Алпатова. 18 и 25 октября, 1 ноября к комиссии художественного перевода обсуждался брюсовский перевод «Фауста». Сперва о нем делал доклад И.К. Линдеман, потом С.М. Соловьев, а в третий день было обсуждение[31].

Собственно в подсекции русской литературы сделали свои доклады (текст первого сохранился) тогдашний аспирант ГАХН, а впоследствии главный советский специалист по литературе начала XX века Б.В. Михайловский («О роли лейтмотивов в истории русского символизма»), а также В.Е. Беклемишева – «Леонид Андреев и символизм». Кажется, решительно никому не понравился доклад П.А. Журова «Основной миф С. Клычкова (К вопросу о судьбах русского символизма)». Даже чрезвычайно корректный Н.К. Гудзий после дежурных похвал говорит: «Мифический элемент в творчестве Клычкова является органическим моментом в его миросознавательной системе. Однако, когда речь идет о ранних поэтических опытах Клычкова, можно говорить лишь о некотором вылущивании из литературной стилизации основ мифологического мышления. В переломе к прозе и в успехе Клычкова на этом пути оппонент видит существенное показание. По отношению же к “ранним песням” позволительно спросить, какое право мы имеем утверждать, то во всех его Лелях и Ладах больше органической мифологии, чем у Бальмонта в “Зе-

---

[29] Напечатан под заглавием «Тютчев в поэтической культуре русского символизма» (Известия АН СССР по русскому языку и словесности. 1930. Т. 3, кн. 2).

[30] Опубликован: Печать и революция. 1928. № 4. С. 33–46; № 5. С. 67–80.

[31] Материалы к реконструкции см.: Усов Дмитрий. Цит. соч. Т. 1. С. 489–490.

леном Вертограде" и даже у Любовь Столицы? В таком случае наряду с Клычковым пришлось бы говорить и об имажинизме Есенина, окрашенном мифологией. Может быть, в ранних стихах Клычкова, значение которых докладчик преувеличивает, мы имеем дело с мышлением, воспитавшимся в силу каких-то литературных традиций»[32]. Этим, как кажется, все положения докладчика рушатся.

Последние доклады, о которых у нас имеются сведения, относятся к 1929 году. В начале года – обстоятельные, но еще очень уязвимые работы аспирантов – Б.В. Михайловского «Из наблюдений над стилем русского символизма (грамматические категории и стиль)» и А.А. Штейнберг «Журнал "Весы" в оценке журнальной критики». а 22 ноября доклад известного нам лишь книгой «Пушкинские уголки Псковской губернии» (М., 1924), на которую краеведы до сих пор ссылаются как на надежный источник, Ф.А. Васильева-Ушкуйника «Федор Сологуб в работе над "Мелким бесом"»[33].

Наконец, последний связанный с символизмом вечер, о котором что-либо известно, состоялся 22 декабря 1929. Он назывался «Народная поэзия, средневековая поэзия, поэзия ашугов, новая армянская поэзия в переводах Брюсова, Шервинского, Вячеслава Иванова», где чтение переводов сопровождалось докладом И.М. Брюсовой «Валерий Брюсов над поэзией Армении». Опубликовавшая эти сведения Т.Ф. Нешумова цитирует реплику Д.С. Усова: доклад «дает историю работы В.Я. Брюсова в литературно-биографическом окружении. Однако интересно было бы углубить вопрос о соотношении элементов работы: служебного дословного перевода, фонетической транскрипции и метрической разметки. Встает вопрос о принципе художественного перевода с неизвестного переводчику языка, поскольку лингвистические познания в армянском были у одного В.Я. Брюсова и поддерживали его интегрирующую работу – для большинства же остальных переводчиков слагаемые были все же меньше суммы. Принцип этот интересно сопоставить с работой Жуковского, Ходасевича, Людв. Фильда. Необходимо далее учесть суждения армянских филологов о "Поэзии Армении" в ее законченном виде. <...> И.М. Брюсова отмечает, что восстановить работу В.Я. Брюсова в том плане, как это указано Д.С. Усовым, – осуществимая и заманчивая задача»[34].

---

[32] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 6. Ед. хр. 59. Л. 47–47об.

[33] Фрагмент обсуждения – Усов Дмитрий. Цит. соч. Т. 1. С. 496.

[34] *Усов Дмитрий*. Цит. соч. Т. 1. С. 498.

1930 год уже практически пуст. С начала 1929 года ГАХН начинают всячески преследовать, к середине 1930 года она фактически ликвидирована. Но в период, так сказать, «посмертного существования» в составе ГАИС из работ подсекции был сложен сборник «Русский символизм», в настоящее время хранящийся в НИОР РГБ, публикация материалов из которого уже началась и, мы надеемся, будет продолжена. Помимо этого вполне заслуживают внимания и другие доклады, сохранившиеся в различных архивах.

Литература

1. *Богомолов Н.А.* Из комментаторских заметок. 4. К публикациям статей С.Н. Дурылина о символизме // Литературный факт. 2017. № 4. С. 277–281.
2. *Богомолов Н.А.* Как делаются воспоминания // Новый мир. 2017, № 7. С. 168–185.
3. Бюллетени ГАХН. 1925. № 1, № 2–3.
4. Бюллетени ГАХН. 1926. № 4–5.
5. Бюллетени ГАХН. 1927. № 6–7.
6. Бюллетени ГАХН. 1928/1928. № 8–9.
7. *Гольцев В.В.* Блок и Брюсов // Печать и революция. 1928. № 4. С. 33–46; № 5. С. 67–80.
8. *Гудзий Н.К.* Из истории раннего русского символизма // Искусство. 1927. № 4. С. 180–218.
9. *Гудзий Н.К.* Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия АН СССР по русскому языку и словесности. 1930. Т. 3, кн. 2. С. 465–549.
10. *Измаильская В.Д.* Проблема «Возмездия» // О Блоке: Сборник Литературно-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.П. М., 1929. С. 63–93.
11. Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов: Том I. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 456 с. Том II. Публикации / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 928 с.
12. *Кондратьев А.И.* Литературная секция // Искусство. 1923, № 1. С. 421–422.
13. *Морев Г.А.* К истории юбилея М.А. Кузмина 1925 года // Минувшее: Ист. альманах. М.; СПб., 1997. [Т.] 21. С. 351–375.
14. *Перцов П.* Русская поэзия 30 лет назад // Свиток. М., 1926. Кн. 4. С. 249–280
15. *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. – 322 с.
16. *Петровский Ф.* В.Я. Брюсов – переводчик «Энеиды» // Мастерство перевода. М., 1973. С. 253–256.

17. *Петровский Ф.* Русские переводы Энеиды и задачи нового ее перевода // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966.
18. Письма <Брюсова> из рабочих тетрадей / Вст. ст., публ. и комм. С.И. Гиндина // Литературное наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1. С. 646–649.
19. Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову (К истории раннего русского символизма). М.: ГАХН, 1927.
20. *Усов Д.С.* «Мы сведены почти на нет» / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. Т.Ф. Нешумовой: В 2 т. Т. 1. М., 2011. – 672 с.
21. *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир. М., 2006. – 926 с.

V

ДОСТОЕВСКИЙ И РЕВОЛЮЦИЯ

К.А. Степанян

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

***Аннотация*:** В достоевистике не счесть работ отечественных и зарубежных авторов, упрекающих Достоевского в неразрешимых противоречиях его мировосприятия, в том, что он в своих творениях постоянно спорил с самим собой, не умея ни к чему определенному прийти, не в состоянии был отличить иллюзию (или даже фантазию) от реальности и т.п. Автору данной статьи представляется, однако, что все вышеперечисленное вряд ли можно отнести к достоинствам одного из умнейших людей России и мира. Более того, ничего такого у Ф.М. Достоевского и нет, а подобный взгляд на его творчество проистекает из неправильной методологии исследования. В осмыслении возможностей и причин русской революции *и в публицистике* проявилась одна из основных особенностей творческого мышления Ф.М. Достоевского – «реалиста в высшем смысле», определившая специфику его художественных творений: как и каждого из своих героев, он видел русский народ и в настоящем, текущем положении его, и в идеальном прообразе, и в перспективе свободного выбора пути – от Бога или к Богу.

***Ключевые слова**:* Достоевский, революция, русский народ, реализм в высшем смысле, преображение, предназначение.

DOSTOEVSKY AND REVOLUTION

K.A. Stepanyan

A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS

Summary: There are many works among Dostoevsky's studies that blame Dostoevky for the insoluble contradictions of his worldview, for the fact that he constantly argues with himself in his works, never coming to a single opinion, for his inability to discern illusion (or even fantasy) from reality and so on. The author of the article doubts that all the abovesaid features can be ascribed to one of the most clever people in Russia and in the world. Moreover, one doesn't find such features in his works, but their appearance in the critical essays is due to the poor methodology of research. One of the distinctive features of the creative thought of Dostoevsky ("realistic writer in the higher sense of the word"), defining the specific character of his works, has emerged in his thinking about the possibilities and reasons for a revolution in Russia in his publicistic works: just like with his heroes, he saw the Russian people in its present state, and at once in its ideal prototype, and in the perspective of the free choice of its way, to God or away from Him.

Key words: Dostoevsky, revolution, Russian people, realism in its higher meaning, transformation, predestination.

Названная тема настолько сложна и многообразна, что для более-менее полного раскрытия ее надо писать книгу. В настоящей публикации я попытаюсь ограничиться несколькими основными тезисами, приводя главным образом цитаты из текстов самого Ф.М. Достоевского, без особого комментирования их, так как они говорят сами за себя. Ограничусь при этом в основном «Дневником писателя» за 1876–1877-е и 1880-й годы (и подготовительными материалами к этим выпускам), не затрагивая художественные произведения (это особый и огромный пласт), а также письма (за единственным исключением).

Но очень важно отметить, что в осмыслении возможностей и причин русской революции *и в публицистике* проявилась одна из основных особенностей творческого мышления Достоевского, «реалиста в высшем смысле» (27;65)[1]: как и каждого из своих героев, он видел русский народ и в настоящем, текущем положении его, и в идеальном прообразе, и в перспективе свободного выбора пути – от Бога или к Богу (так же, кстати, обстояло дело и в его позиции по отношению к другим народам: французам, англичанам, немцам). Такое понимание помогает разрешить многие противоречия во взглядах великого писателя – вернее, *кажущиеся* таковыми при традиционном подходе: рассматривать публицистику Достоевского в отрыве от его художественного метода. Игнорирование этого привело, в частности, к неверным выводам Д.С.Мережковского в его статье «Пророк русской революции», да и многих других авторов.

О русском народе Достоевским было высказано много таких суждений, которые сейчас выглядят розово-оптимистическими и долгое время служили основанием для издевок, недоумений и высокомерных «поправок» даже со стороны умных людей. «Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нем и у него ничего нет – да и не надо, потому что Православие – всё. Православие есть Церковь, а Церковь – увенчание здания и уже навеки» (27;64). В России, писал он, существует и «политическое единство, беспримерное еще в мире» (22;111). Европейские государства будут подточены «неудовлетворенными демократическими

[1] Все цитаты из произведений *Достоевского Ф.М.* приводятся по Полному собранию сочинений в 30-ти томах. (Л.: Наука, 1972–1990): в скобках арабскими цифрами указан номер тома (и, если требуется, римской цифрой – соответствующего полутома) и, через точку с запятой, страницы. Заглавные буквы в именах Бога и Богородицы, вынужденно пониженные по требованиям советской цензуры, восстанавливаются. В этих и во всех остальных цитатах курсивом даны слова, выделенные автором, жирным шрифтом – выделенные мною.

стремлениями огромной части своих низших подданных, своих пролетариев и нищих. В России же этого не может случиться совсем: наш демос доволен и чем далее, тем более будет удовлетворен, ибо всё к этому идет, общим направлением или, лучше, согласием. А потому и останется один только колосс на континенте Европы – Россия» (22;122). «У нас, русских, есть, конечно, две страшные силы, стоящие всех остальных во всем мире, – это всецелость и духовная нераздельность миллионов народа нашего и теснейшее единение его с монархом» (25;9). Народ русский – «это дети царевы, дети заправские, настоящие, а царь их отец» (27;21). Забегая вперед, скажем, что 9 января 1905 года по этой вере народа был нанесен катастрофический удар, последствия которого были, так сказать, и краткосрочными (первая русская революция в том же году), и долгосрочными. Достоевский, впрочем, предвидел и такой возможный вариант развития событий: «Таким образом, если правительство (если б только это было мыслимо) чуть-чуть забо**и**тся своих подданных, то оно тотчас станет не русским и не национальным» (24;191). И в отношении отеческой связи народа с царем у него в конце жизни проскальзывало сомнение: «Я, как и Пушкин, слуга царю, потому что дети его, народ его, не погнушаются слугой царевым. Еще больше буду слуга ему, когда он действительно поверит, что народ ему дети. Что-то очень уж долго не верит» (27;86).

Видел Достоевский и такую черту русского народа, которая во многом отличала его от европейских народов (но могла быть использована и во зло): «Вглядитесь и увидите, что у нас прежде всего вера в идею, в идеал, а личные, земные блага лишь потом. <…> В этом смысле наше общество сходно с народом, тоже ценящим свою веру и свой идеал выше всего мирского и текущего. И в этом даже главный пункт его соединения с народом» (22;41). Народ русский «рад духовно, если предстанет великая цель, и примет ее, как хлеб духовный» (23;70). У нас «даже самый нигилизм есть, конечно, в основе своей потребность высшей мысли» (24;334). А русский скиталец из образованного общества в своих социальных метаниях ищет «счастья не только для себя самого, но и всемирного» (26; 137). И вот именно в силу этих особенностей, парадоксальным образом, русский народ «по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям», и «есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов» (21;16), призывавших к жертвам во имя свободы.

Но Достоевский не был бы Достоевским, если бы не видел и других страшных угроз, проявившихся в его время, и не предупреждал об этом.

С отменой крепостного права и другими реформами Александра Второго Россия вступила на путь капиталистического развития, что тогда (как и сейчас) несло для страны больше зла, чем добра. «Наступил всеобщий sauve qui peut», разрушающий единение людское. «Богатство – писал Достоевский – усиление личности, механическое и духовное удовлетворение, стало быть, отъединение личности от целого» (27;49). Очень быстро в России наступил культ «золотого мешка». «В народе началось какое-то неслыханное извращение идей с повсеместным поклонением материализму. Материализмом я называю, в данном случае, преклонение народа перед деньгами, пред властью золотого мешка. В народ как бы вдруг прорвалась мысль, что мешок теперь всё, заключает в себе всякую силу, а что всё, о чем говорили ему и чему учили его доселе отцы, – всё вздор. <…> Народ видит и дивится такому могуществу: “Что хотят, то и делают” – и поневоле начинает сомневаться: “Вот она где, значит, настоящая сила, вот она где всегда сидела; стань богат, и всё твое, и всё можешь”. **Развратительнее этой мысли не может быть никакой другой**» (22;29), – подчеркивал Достоевский. «Что-то носится в воздухе полное материализма и скептицизма; началось обожание даровой наживы, наслаждения без труда; всякий обман, всякое злодейство совершается хладнокровно; убивают, чтобы взять хоть рубль из кармана. Я ведь знаю, что и прежде было много скверного, но ныне бесспорно удесятерилось» (22;31).

В этих условиях «страшно нужна народу интеллигенция, предводящая его, сам он жаждет и ищет ее» (27;9). Но те из образованного общества, кто пытается вести народ к светлому будущему, понимал Достоевский, на самом деле «оторваны от народа, не знают нынешние нужды его» (25;26). «Многие из наших писателей о народе так и остались обучившимися русскому мужику иностранцами» (24;247). А «тем временем могут наступить великие факты и застать наши интеллигентные силы врасплох. Тогда не будет ли поздно?» (24;64).

Недостаточно выполняет свою миссию, считал Достоевский, и Церковь. После реформ Петра Первого Церковь все более стала объединятся с государством, олицетворять собой власть не духовную, а мирскую. Многие священники, с горечью и мукой узнавал Достоевский, отказывались читать проповеди и преподавать в воскресных школах без прибавки жалованья. Конечно, жалованье вещь важная, понимал Достоевский, «обеспечить их надо». Но, добавлял писатель, «не отрадно ли было бы услыхать, что духовным просветителям нашим прибавилось хоть капельку доброго духу еще и до прибавки жалованья» (22;29), «желатель-

но было бы в них видеть и подвиги самоотвержения» (24;99). С горечью отмечал он «прозаичность духовенства» (24;80). В результате «в Церкви, по-западному, многие стали видеть лишь мертвенный формализм, особость, обрядность, а в конце прошлого века так даже предрассудок и ханжество: о духе, об идее, о живой силе было забыто» (25;68). Между тем «развитие народов и дальнейшая жизнь их обуславливаются лишь тем, *во что верует народ*, что считает идеалом добра и истины. Французы ухлопали свою веру ради энциклопедии <…> мы еще можем надеяться! Народ у нас еще верует в истину <…> если только наши батюшки не ухлопают нашу веру окончательно» (24;99).

Большую тревогу внушала Достоевскому и молодежь. Отцами она оставлена без «великой мысли» и «великой веры» (25;130) – поскольку не было у большинства из старшего поколения ни того, ни другого. «Юность в безверии», – с горечью констатирует Достоевский (26;190).

И в то же время Достоевский видел искренний энтузиазм молодежи, ее желание послужить высокой цели. Но не имея достаточных знаний и руководства, молодежь часто выбирает ложные пути или попадает под влияние тех, кому благо России вовсе не нужно. Здесь позволю себе привести обширную цитату из письма Достоевского студентам Московского университета, написанном в те же годы – в апреле 1878-го. Еще и потому хочу привести, что так много схожего с сегодняшним днем.

Называя в этом письме молодежь «подлинно великой надеждой России», он отмечает в то же время, что молодежь нынешняя «живет мечтательно и отвлеченно, следуя чужим учениям, ничего не хочет знать в России, а стремится учить ее сама. А, наконец, теперь *несомненно*, попала в руки какой-то совершенно внешней политической руководящей партии, которой до молодежи уж ровно никакого нет дела и которая употребляет ее, как материал и Панургово стадо, для своих внешних и особенных целей. <…> Вы спрашиваете, господа: “насколько вы сами, студенты, виноваты?”. Вот мой ответ: по-моему, вы ничем не виноваты. Вы лишь дети этого же “общества”, которое вы теперь оставляете и которое есть “ложь со всех сторон”. Но, отрываясь от него и оставляя его, наш студент уходит не к народу, а куда-то за границу, в “европеизм”, в отвлеченное царство небывалого никогда общечеловека, и таким образом разрывает и с народом, презирая его и не узнавая его, как истинный сын того общества, от которого тоже оторвался. <…> Прошлую зиму, в Казанскую историю нашу, толпа молодежи оскорбляет храм народный, курит в нем папироски, возбуждает скандал. “Послушайте, – сказал бы я этим казан-

ским (да и сказал некоторым в глаза), – вы в Бога не веруете, это ваше дело, но зачем же вы народ-то оскорбляете, оскорбляя храм его?" <…>

Чтобы пойти к народу и остаться с ним, надо прежде всего *разучиться презирать его*, а это почти невозможно нашему верхнему слою общества в отношениях его с народом. Во-вторых, надо, например, уверовать и в Бога, а это уж окончательно для нашего европеизма невозможно (хотя в Европе и верят в Бога)» (30 (I); 21–25).

А между тем «народ наш так не защищен, так предан мраку и разврату, и так мало, кажется, у него в этом смысле руководителей» (22;36). В скором времени «в народе явятся новые вопросы, да и явились уже <…> Кто ответит на эти вопросы народу? Кто готов у нас отвечать на них, и кто первый выищется, кто ждет уже и готовится? Вот вопрос, наш вопрос, да еще самой первой важности. <…> Ну кто всего ближе стоит к народу? Духовенство? Но духовенство наше не отвечает на вопросы давно уже. Кроме иных, еще горящих огнем ревности о Христе священников, часто незаметных, никому не известных, именно потому, что ничего не ищут для себя, а живут лишь для паствы, – кроме этих и, увы, весьма немногих, остальные, если уж очень потребуются от них ответы, – ответят на вопросы, пожалуй, еще доносом на них. Другие до того отделяют от себя паству несоразмерными ни с чем поборами, что к ним не придет никто спрашивать» (25;174.

В результате всего этого народ выбирает тот путь восстановления справедливости, который представляется ему самым простым и ясным. В последнем выпуске «Дневника писателя» он с тревогой замечает: «Я именно знаю случай: покупали крестьяне у соседнего помещика землю и сошлись было в цене, а после этого чтения (речь о так называемых «золотых грамотах», распространяемых революционерами в народе и якобы от имени царя обещавшими крестьянам всю землю. – *К.С.*) отступились: "И без денег возьмем". Посмеиваются и ждут» (27;17). Страшные, по-моему, и пророческие слова.

Помочь народу сохранить духовные основы еще позволяло общинное землевладение, считал Достоевский. Но «уничтожьте у нас общину, – пророчески предрекал он, – и народ тотчас же будет у нас развращен в одно поколение и в одно поколение доставит собой материал для проповеди социализму и коммунизму» (24;300).

А грядущие социальные потрясения, был убежден Достоевский, обернутся и возвратом к худшим временам язычества. «Вместо ожидаемых "разумных" новых идей воздвигнутся лишь старые, древнейшие,

всем известные и поганейшие идолы, – и попробуйте их теперь сокрушить!» (25;12). Среди идолов этих – жестокость, разделение на *своих* и *чужих* – по отношению к которым допустимо любое насилие, жажда крови, жажда материальных благ, обожествление вождей. Принятые нормы цивилизации могут очень быстро рухнуть под напором этих идолов, ибо «мир по-прежнему загадка, несмотря на цивилизацию и ее приобретения. Бог знает, чем чреват еще мир и что может дальше случиться, даже и в ближайшем будущем». «Если бы чуть-чуть “доказал” кто-нибудь из людей “компетентных”, что содрать иногда с иной спины кожу выйдет даже и для общего дела полезно, и что если оно и отвратительно, то все же “цель оправдывает средства” <…> поверьте, тотчас же явились бы и исполнители, да еще из самых веселых <…> Цивилизация есть, и законы ее есть, и вера в них даже есть, но – явись лишь новая мода, и тотчас же множество людей изменилось бы». Нет никакой уверенности, предупреждал Достоевский, что невозможность такой метаморфозы окончательно достигнута даже для гуляющих сейчас с нянями по Невскому проспекту детей (25;45–46). В годы Гражданской войны, со всеми ее ужасами, детям, гулявшим в те дни по Невскому, было по сорок-пятьдесят лет…

Братство на земле возможно только после того, как люди действительно станут друг другу братьями, утверждал Достоевский. Иначе революционный принцип «либертэ, фратернитэ, эгалитэ» будет дополнен принципом ou la mort (или смерть). «И пойдут братья откалывать головы братьям, чтобы получить через “гражданское учреждение” братство» (26;167). «Бедные наши внуки … а может, даже и дети. И уж, конечно, не пройдет этот род и увидит гром Божий хоть кто-то из ныне живущих»» (24;82).

Таким образом, можно сделать вывод: если бы в предгрозовые годы и десятилетия все сословия и поколения в России выполнили свое Божье предназначение, были бы близки к тому, какими их видел в идеале Достоевский, всех ужасов 1917-го и последующих годов можно было бы избежать. Но поскольку не выполнил никто, произошло то, что произошло.

Видел Достоевский и в международном положении страны угрозы, которые могут послужить спусковым крючком для катастрофического развития событий. Он провидел неизбежный кровавый конфликт между Германией и Францией, в который непременно будут втянуты и другие страны. А Англия ищет в Европе entante cordial – причем такой, «при котором она возьмет все, а сама отплатит по возможности ничем» (25; 149–150). Даже название будущего военного союза угадал Достоевский! И все это может случиться «в слишком и слишком недалеком бу-

дущем» (25;9). «Конец столетия обнаружится таким потрясением, какого еще никогда не бывало. России надо быть готовой, не двигаться, взирать и ждать. Только бы Россия не увлеклась в союз! О, ужас! Конец ей тогда, совсем конец» (27;50).

Ну и наконец несколько слов о постреволюционном будущем России, которое тоже во многом провидел Достоевский.

Констатируя для стран Европы, расколотых ненавистью между четвертым сословием, пролетариями, и присвоившими все богатства буржуа, «реальность и истинность» требований коммунизма и социализма и неизбежность «социального переворота <…> во всей западноевропейской жизни» (24;164; 25;145), он предупреждал: «Тогда все рухнет об Россию. Вот тут мы должны быть целы и выставим Православие» (24;160). Многие годы эта и похожие записи Достоевского служили предметом насмешки или обличения его в слепоте: все вроде бы произошло наоборот – социализм победил в России, а в европейских странах все ограничилось кратковременными бунтами. Но если вдуматься и вспомнить то, о чем говорилось немного выше (в сознании русского человека «вера в идею» выше личных земных благ), увидим, что революция 1917 года была далека от классического типа социалистической революции (что признавалось и самими большевиками) – речь скорее шла о попытке русских людей ценой страшных жертв, в первую очередь личных, построить рай *на земле* – попытке, которая закономерно обернулась страшными катастрофами. «У нас никогда не было социализма, – писал Достоевский еще о теоретических только исканиях русских революционеров, – его прямо разрешили формулой коммунизма и интернациональной коммуны» (24;301): «чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать», можно было бы добавить тут. А вот *национал*-социалистические перевороты в Германии, Италии, Испании, Португалии, Венгрии привели именно к обеспеченному и порой даже комфортному существованию *своего* рабочего класса в этих странах, что и являлось целью социалистической революции. Затем Германия при содействии более чем десяти европейских стран обрушилась на Россию. А спасло Россию лишь то, что основы православного менталитета – признающего высшим долгом человека положить живот свой за веру и отечество и за други своя – оказались еще прочны в сознании большинства людей, даже, может, и считавших себя уже атеистами. Пришлось вспомнить о Православии и историческом прошлом России в кризисный момент войны и тогдашнему руководству страны. Вот как предрекал это Достоевский: «Волны разобьются лишь о наш берег, ибо тогда

только, въявь и воочию, обнаружится перед всеми, до какой степени наш национальный организм особлив от европейского. Тогда и вы, г-да доктинеры, может быть, схватитесь и начнете искать у нас “народных начал”, над которыми теперь только смеетесь» (26;168). Ибо «христианская правда, сохранившаяся в Православии, выше социализма. Тут-то мы и встретимся с Европой <…> то есть разрешится вопрос: Христом ли спасется мир или совершенно противоположным началом, то есть уничтожением воли, камнем в хлебы» (24;185). Многие и до сих пор не отдают себе отчет, что в Великой Отечественной войне на кону стояло именно эта альтернатива. Если бы победил Гитлер, половина мира была бы Германией, а вторая половина – лагерями для рабов Германии.

И, наконец, последнее (и это действительно последнее, что писал по этому поводу Достоевский, в последнем выпуске «Дневника писателя»): «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!» (27;19). Это не осуществилось еще и мало кто верит сегодня, что осуществиться. Но ведь «один Бог знает, чем чреват еще мир…».

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ: СТАТЬИ Д.В. ФИЛОСОФОВА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ[1]

А.А. Холиков[*], О.А. Коростелев[**]

[*]Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
[**]Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье впервые подробно освещаются публицистические выступления Д.В. Философова 1917–1918 годов, не переиздававшиеся и не входившие в прижизненные авторские сборники, по ряду актуальных для него проблем культурно-просветительской политики накануне и после Февральской, а также Октябрьской революций. Основное внимание при этом уделено вопросам о памятниках искусства (в том числе царском наследии) и ситуации с гуманитарным образованием. Речь, в частности, идет о критике новой программы по истории русской литературы в средней школе (по следам закрывшегося 4 (17) января 1917 года съезда преподавателей словесности в Москве, в котором приняли участие не только учителя, но также профессора и даже академики, среди которых были П.Н. Сакулин и Н.А. Котляревский), а также об ответе на вопрос о том, какой долг лежит на учителях истории после прихода к власти большевиков. В результате, как показывают авторы статьи, Философов не только формулирует свою позицию по частным вопросам культурной политики и школьного образования, но также излагает собственное видение того, как формируются духовные ценности, скрепляющие нацию через ее общую историю и литературу, и одновременно с этим он включается в масштабную полемику тех лет о патриотизме и роли интеллигенции в кризисную эпоху.

Ключевые слова: Д.В. Философов, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, публицистика, Февральская революция, Октябрьская революция.

---

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432). В журнальном варианте статья называлась: «“С Богом или против Бога должна строиться подлинная человеческая культура?..”: По материалам публицистических выступлений Д.В. Философова революционных лет (1917 – 1918)».

This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

CULTURE AND RELIGION: D. V. FILOSOFOV'S ARTICLES OF THE REVOLUTIONARY ERA

A.A. Kholikov[*], O.A. Korostelev[**]
[*]*Lomonosov Moscow State University*
[**]*A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS*

Summary: The study first talks about the journalistic articles of D.V. Filosofov (1917–1918), which were not reprinted or included in his lifetime author's collections. These articles are devoted to a number of topical problems of cultural and educational policy on the eve and after the February as well as the October Revolution. The main attention is paid to the questions about the monuments of art (including the royal heritage) and the situation with the humanities education. In particular, it criticizes the new program on the history of Russian literature in the secondary school (following the trainers' meeting in Moscow, which closed on January 4 (17), 1917), in which not only teachers but also professors and even academicians took part. In addition, it speaks about the answer to the question of what kind of debt lies with the history teachers after the Bolsheviks came to power. As a result, as the authors of the article show, Filosofov not only formulates his position on private issues of cultural policy and school education, but also sets forth his own vision of how spiritual values are being consolidated and then hold the nation together through its common history and literature. Simultaneously, the publicist is included in the large-scale polemics of those years about patriotism and the role of the intelligentsia in the crisis era.

Keywords: D.V. Filosofov, D.S. Merezhkovsky, Z.N. Gippius, journalism, the February revolution, the October Revolution.

В ходе ведущейся в настоящий момент подготовки к печати тома статей Д.В. Философова 1917–1918 годов нам удалось выявить чуть более ста его публикаций революционных лет (см. Приложение). И хотя на исчерпывающую полноту этот список не претендует, тем не менее основные статьи и заметки в нем по возможности учтены. Большинство из них вышло в кадетской «Речи», в том числе – после ее переименования («Наша речь», «Свободная речь», «Век», «Новая речь», «Наш век»). «Я лично (если это кому-нибудь интересно знать), – признавался Философов, – никогда не принадлежал к кадетской партии. Я просто рядовой сотрудник "Речи", во многом ей симпатизирующий, особенно в ее честном отношении к обороне, в ее борьбе с демагогией, с погромной агитацией. Никогда кадеты не стояли на задних лапках перед физической силой, никогда не потакали стихии. И это мне дорого»[2]. Несмотря на содержательную

[2] *Философов Д.В.* Под подозрением // Речь. 1917. 5 (18) сентября. № 208 (3950). С. 1–2.

«разношерстность» (что вообще было характерно для Философова) и резкий уклон с начала 1917-го в политическую публицистику, значительная часть выявленных нами статей посвящена культурно-просветительской политике. Менее чем за месяц до Октябрьской революции Философов опубликовал «Предостережение», в котором высказывал опасения относительно того, что в результате грядущей смены власти, после того как «народ сметет весь этот мусор изолгавшихся демагогов», «вместе с этой шелухой может погибнуть, разорваться ткань государственности, последний покров культуры»[3].

Здесь нужно оговориться, что в 1917–1918 годах Философов-публицист значительно реже высказывался по вопросам культуры, нежели в былые годы. Между тем он вышел из того самого класса, к которому, как писал А.Н. Бенуа, «принадлежали все главнейшие деятели русской культуры XVIII и XIX столетий, создавшие прелесть характерного русского быта»[4]. Вспоминая о годах своей молодости, Философов писал: «Для нас (имеются также в виду А.Н. Бенуа, В.Ф. Нувель и К.А. Сомов. – *А.Х., О.К.*) созидательное восприятие и понимание прекрасного были высочайшими целями жизни, которые были так далеки от реальных банальностей каждодневной жизни. Мы пришли к заключению, что мы должны избегать всего того, что замедляет наступление этого конца»[5]. Однако к началу 1917-го «конец», судя по всему, уже наступил, и Философов совершенно спокойно заявляет: «Человек – выше книги, жизнь – значительнее литературы»[6] – а после Февральской революции высказывается еще более резко: «…не будем бояться за “культурные ценности”. Много настоящих “буржуев” прикрывают страх за свои животишки страхом за “культурные ценности”»[7]. Между тем политика, проводимая большевиками, заставила Философова заговорить о «культурных ценностях» в ином ключе и уделять им больше внимания в публицистических выступлениях. «Теперь, – пишет он в марте 1918-го, – при наступившем разрушении всей культурной жизни, и в первую голову разрушении книг и журналов, наша “богема” очутилась в очень трагическом положении»[8].

---

[3] *Философов Д.В.* Предостережение // Речь. 1917. 6 (19) октября. № 235 (3977). С. 2.

[4] *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 504–505.

[5] Цит. по: *Джон Стюарт Дюррант.* По материалам архива Д.В. Философова // Лица: Биографический альманах. 5. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1994. С. 446.

[6] *Философов Д.В.* Человек и книга // Речь. 1917. 16 (29) января. № 14 (3756). С. 3.

[7] *Философов Д.В.* Золотые сны // Речь. 1917. 1 (14) апреля. № 77 (3819). С. 3.

[8] *Философов Д.В.* «Сегодня» // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 6.

Надежду на то, что она окончательно не сдалась, Философов усматривает в изданной артелью «Сегодня» серии книг А.М. Ремизова, С.А. Есенина, И.С. Соколова-Микитова, Натана Венгрова и др. В новых условиях, когда книжное дело было разрушено («Художники сами вырезают свои рисунки, т.е. сами делают клише, от руки раскрашивают их. Писатели же сами превращаются в самодельных издателей, в чуть ли не топографов. Ищут типографию, бумагу, разносят книжечки по магазинам…»[9]), книга оказалась для Философова все-таки не ниже человека, а литература – не менее значительнее жизни: «Когда я вижу эти пестренькие обложки, раскрашенные с любовью от руки, во мне просыпается не только жадность непоправимого библиофила, который отлично понимает, что через короткое время эти книжечки превратятся в “редкость”, но и чувство радости: нежное еще нежнее на улицах, где пахнет бойней…»[10].

В статьях Философова, посвященных культурной политике, одним из центральных всегда оставался вопрос о памятниках искусства. И надо заметить, что в опасности, по мнению публициста, они находились еще до прихода к власти большевиков. К месту вспомнить о том возмущении, которое у Философова в феврале 1917-го вызвала идея священника Антонова, ключаря храма Воскресения Христова, выстроить в связи с годовщиной отмены крепостного права новый музей в Михайловском саду, украсить аллеи «названиями главных художественных деятелей царствования Александра II», а на Михайловской площади воздвигнуть памятник Александра II и «галерею», где было бы обеспечено место композиторам, особенно духовным[11]. «Везде, – сказано по этому поводу, – люди власть имущие ответили бы фантазеру, что в современном городе уничтожать вековые деревья, уничтожать старые парки – настоящее преступление, что уродовать город во имя “крестьянина”, прежде всего… непоследовательно. Но у нас все возможно. У нас знахарь заткнет за пояс всякого доктора, а дилетант всякого специалиста»[12].

Когда с падением самодержавия встал вопрос о царском имуществе, Философов справедливо напоминал своим читателям: «При бывшем директоре Эрмитажа, кн. Трубецком, были в ходе эрмитажные спектакли.

---

[9] *Философов Д.В.* «Сегодня» // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 6.

[10] *Философов Д.В.* «Сегодня» // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 6.

[11] *Философов Д.В.* Теория и практика // Речь. 1917. 23 февраля (8 марта). № 51 (3793). С. 2.

[12] *Философов Д.В.* Теория и практика // Речь. 1917. 23 февраля (8 марта). № 51 (3793). С. 2.

Ужины происходили в самом Эрмитаже, причем Рембрандтовская галерея была приспособлена в качестве дамской уборной (sic!). Во время одного из ужинов был случайно разрезан пополам портрет работы Ван-Дика. За достоверность этих фактов я ручаюсь»[13]. А потому за призывом публициста приступить к «ликвидации» этого имущества стояло стремление вовсе не уничтожить его, а реформировать «в самом демократическом духе» и превратить «в рассадник живой, всенародной культуры»[14]. «Не сегодня – завтра, – пишет Философов, – вопросы внешкольного образования, "народных домов", университетов и т.п. станут во всей остроте. Неужели же певческая капелла, придворный оркестр, казенные театры и т.п. останутся петербургскими "музейными" учреждениями, а не превратятся в культурные рассадники "инструкторов", которые должны быть, обязаны быть к услугам народа? Или возьмем царские покои. Неужели же они останутся запертыми музеями? Припомните Францию. Версаль, Сен-Жермен, Шантили, это все любимые народные парки, где сберегается народное здоровье. Пойдите в Сен-Клу в воскресный день. Парк переполнен рабочим людом. Целыми семьями идет туда народ на весь день. А у нас, рабочий люд должен в праздники толкаться по Лиговке! У нас Ялта задыхается в пыли и грязи, не имея возможности пользоваться Ливадией, Массандрой и Ореандой. Ни для кого не секрет, что и железной дороги нет по южному берегу из-за царских владений»[15].

Ровно через год, в марте 1918-го, наблюдая за «разрушением человеческих жизней, культурных памятников, материального добра, разрушением самой России»[16], горестно констатируя, что «Спасское-Лутовино уже разрушено» и «теперь дошла очередь до Михайловского»[17], Философов невольно задает себе вопрос: «…да один ли "народушко" виноват в этом акте варварства?»[18] К числу его идейных вдохновителей он причисляет В.В. Розанова и А.М. Горького, Л.Н. Толстого и Д.И. Писа-

---

[13] *Философов Д.В.* Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.

[14] *Философов Д.В.* Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.

[15] *Философов Д.В.* Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.

[16] *Философов Д.В.* То было раннею весной // Наш век. 1918. 26 (13) марта. № 57 (81). С. 2.

[17] *Философов Д.В.* Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2.

[18] *Философов Д.В.* Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2.

рева, всех тех, кто своими учениями разрушал «старый мир» и обеспечил «нынешнее торжество невежества» и «привилегированное положение безграмотных»[19]. «В этом пункте, – заключает Философов в статье с красноречивым названием “Скифы”, – нельзя говорить о расколе между интеллигенцией и народом. Интеллигенция “плевала” в духовные богатства России, “народ” плюнул в богатства материальные»[20]. И символическим свидетельством пятого акта трагедии, который еще не наступил («Мы переживаем четвертый»[21] – так сказано в одной из статей Философова), выглядит то, как на фоне развернувшегося крушения культурных ценностей «скульпторы обдумывают проект памятника Карлу Марксу»[22].

Уничтожение коснулось не только исторических памятников «старого мира». После ареста графини С.В. Паниной, основавшей знаменитый Народный дом в Петербурге, 1 (14) декабря 1917 года Философов опубликовал статью «Враг народа», в которой затронул еще одну значимую для его публицистики проблему образования: «Бедны мы очень просвещением, но все-таки есть что разрушить. Хотя бы изничтожить учительский персонал. И уже идут аресты учителей, учительниц, обвиняемых в оскорблении Величества, в непочтительных выражениях о “священной особе” сегодняшнего самодержца»[23]. В этой же публикации Философов высказался относительно «культурно-просветительных» декретов «скорбноглавого Луначарского», который, по его словам, «ничего еще не сделал для русского просвещения, да ничего и не сделает»[24].

Интерес к учителям и вопросам школьного образования у Философова не был спровоцирован разрушительной политикой большевиков, а имел более глубокие корни. Еще до Февральской революции, в на-

---

[19] *Философов Д.В.* Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2.

[20] *Философов Д.В.* Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2. Ср. со словами из статьи Мережковского: «Интеллигенция, как Иван Карамазов, сказала: “все позволено; убей отца”. А народ, как Смердяков, сделал, – убил. Произошло небывалое всемирно-историческое преступление: народ стал убийцей своего отечества, отцеубийцею» (*Мережковский Д.С.* Россия будет (Интеллигенция и народ) // Наш век. 1918. 23 июня (10 июня). № 100 (124). С. 2).

[21] *Философов Д.В.* Сумерки // Наш век. 1918. 21 (8) февраля. № 30 (54). С. 1 (то же: Современное слово. 1918. 21 февраля. № 3499. С. 1).

[22] *Философов Д.В.* Сумерки // Наш век. 1918. 21 (8) февраля. № 30 (54). С. 1 (то же: Современное слово. 1918. 21 февраля. № 3499. С. 1).

[23] *Философов Д.В.* Враг народа // Наш век. 1917. 1 (14) декабря. № 2. С. 1.

[24] *Философов Д.В.* Враг народа // Наш век. 1917. 1 (14) декабря. № 2. С. 1.

чале 1917-го, он опубликовал ряд статей о преподавании литературы. Надо заметить, что общая картина, обрисованная Философовым, узнаваема и сегодня: «Гимназия, средняя школа вообще одно из самых непопулярных учреждений в России. Школьники, как и полагается, ее ненавидят, родительские комитеты пребывают в состоянии непрерывного "протеста". А профессора высших учебных заведений приходят в отчаяние от некультурности и безграмотности юношей, снабженных аттестатом зрелости»[25]. По следам закрывшегося 4 (17) января съезда преподавателей словесности в Москве, в котором приняли участие не только учителя, но также профессора и даже академики (среди них – П.Н. Сакулин, Н.А. Котляревский), Философов отметил, что главная ошибка комиссии, составившей проект новой программы по истории русской литературы в средней школе, состоит «в чрезмерной научности»[26]. Между тем, полагает он, сам «предмет науки остается неопределенным, и в конце концов неизвестно, по каким признакам памятник "письменности вообще" относится к числу памятников л и т е р а т у р н ы х , почему письма князя Курбского – литература, а "обозрение законов" Сперанского н е литература?»[27] Во многом поэтому, читаем мы, «история русской литературы по-прежнему сводится к истории культуры, ее самодовление и автономность как бы не признаны»[28]. Философов замечает, что «со времени кончины Веселовского вопросы методологии усиленно разрабатываются», но при этом добавляет, что «сказать, чтобы ученые пришли к определенным выводам – все еще нельзя»[29]. Упрекая ученых в том, что они «невольно забывают п е д а г о г и ч е с к у ю точку зрения» и «из средней школы хотят сделать "маленький университет"»[30], Философов формулирует собственный взгляд на задачи средней школы, которая, по его

---

[25] *Философов Д.В.* Литература или культура. I // Речь. 1917. 8 (21) января. № 7 (3749). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 8 января. № 3227. С. 2).

[26] *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).

[27] *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).

[28] *Философов Д.В.* Литература или культура. I // Речь. 1917. 8 (21) января. № 7 (3749). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 8 января. № 3227. С. 2).

[29] *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).

[30] *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).

мнению, «не может и не должна давать з н а н и й»: «Воспитать в ученике средней школы в о л ю к знанию куда важнее, нежели набить его голову теориями, хотя бы новейшими. Ознакомить его с фактами, с отдельными писателями и художественными произведениями куда полезнее, нежели с современными научными взглядами»[31].

Если учитель словесности, таким образом, должен был прежде всего прививать своим ученикам непосредственную любовь к литературе, то преподаватель истории, по убеждению Философова, – «ковать в школе сознание нации»[32]. В условиях новой российской действительности, после прихода к власти большевиков, отвечая на вопрос о том, какой долг налагает на учителя истории текущий момент, какие изменения в содержании предмета он диктует, публицист соглашается с тридцатью шестью преподавателями истории средних и высших учебных заведений Петрограда, которые летом 1918 года обратились к своим коллегам с воззванием «блюсти заветы национального сознания»[33]. Тем самым Философов включается в полемику о патриотизме и высказывает точку зрения, близкую той, которую несколькими днями раньше на страницах того же издания отстаивал Мережковский[34]: «У нас есть интеллигенция, которая не удовлетворяется званием “русского”, чувствует себя исключительно членом “интернационала”. А рядом с ней процветает уездный патрио-

---

[31] *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).

[32] *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 2.

[33] *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 1.

[34] См.: *Мережковский Д.С.* Россия будет (Интеллигенция и народ) // Наш век. 1918. 23 июня (10 июня). № 100 (124). С. 2; 28 (15) июня. № 103 (127). С. 2–3. Мережковский так же обыгрывает фразу, популярную в России в начале Первой мировой войны и символизирующую «местечковый патриотизм»: мы живем далеко от фронта (в Калужской или другой губернии), до нас неприятель не дойдет. Ср. со словами из более поздней статьи Мережковского «Захолустье. Итоги маленькой полемики» (впервые: Возрождение. 1928. 26 января. № 968): «“Что нам Россия? Мы калуцкие!” – говорили, позевывая и почесывая спину, уже в самом начале мировой войны, русские мужички, будущие дезертиры и члены Интернационала, кажется, и теперь еще не понимающие, насколько короче и легче путь из Калуги в Интернационал, чем обратно» (*Мережковский Д.С.* Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 323).

тизм “калуцких” и “пензенских” патриотов. В щель между всечеловеками и калуцкими мешочниками провалилась, как фантом, Россия и русская история»[35].

В методологическом отношении Философов вновь критикует безличный подход к преподаванию и «нецелесообразному» методу В.А. Келтуялы, в основе своей – марксистскому, предпочитает «Историю России в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» Н.И. Костомарова, «потому что только через творческую личность можно подойти к душе сидящего за партой юнца, заинтересовать его»[36]. Здесь Философов не просто формулирует взгляд по частному вопросу школьного образования. Он излагает собственное видение того, как формируются культурные ценности, скрепляющие нацию через ее общую историю и литературу: «Без “почитания” не может быть никакой преемственности, без утверждения личности в противовес безличному процессу не может быть творчества, не может быть свободы. “Духовные” ценности культур создаются благодаря чудесному синтезу свободной, творческой личности с “процессом”, основанном на законе необходимости»[37].

Однако историческая реальность была такова, что уже накануне Октябрьской революции, встретив в кулуарах предпарламента Л.Н. Андреева, который прошел от союза редакторов, Философов с горестью записал слова писателя о том, что великая русская литература, которой Россия хвастала перед Европой, исчезла, остались только самовары, и далее – неутешительный вывод: «Избирательный голос Андреева, Короленко, Мережковского, пожалуй, еще нужен. Борющиеся партии будут зазывать каждого из них. Но кому нужны их “собрания сочинений”? Ведь ценила их только интеллигенция. А интеллигенция с каким-то нездоровым мазохизмом предала самое себя. Как будто ее нет и никогда не было…»[38].

И все же интеллигенция была. Не та – в кавычках, «плевавшая», по определению Философова, в духовные богатства России и ответственная за их разрушение, а другая – истинная, которая «была всегда аван-

---

35 *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 1.

36 *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 2.

37 *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 2.

38 *Философов Д.В.* Пшеничный хлеб // Речь. 1917. 22 октября (4 ноября). № 249 (3991). С. 5.

гардом русской общественности и русской культуры»[39], стояла на страже духовных ценностей, «начиная с Радищева и декабристов»[40]. В этот ряд Философов также включает имена А.И. Герцена, П.Л. Лаврова и призывает «не забывать подвигов своих отцов»[41]. В статье, написанной ко второй годовщине смерти М.М. Ковалевского, на даче которого в Ницце он в 1892 году познакомился с Мережковскими[42] и в чьей газете «Страна» печатался с марта 1906-го, посылая из Парижа корреспонденции, звучит признание в том, что «интеллигенция во многом грешна»[43]. Тогда же, в апреле 1918-го, появляется еще одна статья Философова, в которой он развивает свою мысль: «Предаваясь мечтаниям, чувствуя себя в государственно-политическом отношении совершенно безответственной, интеллигенция постоянно грешила влечением к социализму немедленному. Забывая жизненные интересы государственного организма, она стремилась к немедленному воплощению своих идеалов, и тем проявляла свою "восточную душу"»[44]. Но, несмотря на это, интеллигенция, по убеждению Философова, всегда оставалась «символом сознания народного»[45], и «только при свете разума и сознания Россия сможет устроить свою государственную жизнь»[46]. Сказано почти за два года до того, как Ленин в письме Горькому от 15 сентября 1919-го назовет «буржуазных интеллигентов» не «мозгом» нации, а ее «говном»[47]. И в этом

---

[39] *Философов Д.В.* «Немедленные социалисты» // Наш век. 1918. 13 апреля (31 марта). № 72 (96). С. 1.

[40] *Философов Д.В.* В союзе писателей // Век. 1917. 23 ноября (6 декабря). № 1. С. 3.

[41] *Философов Д.В.* Отечество (К годовщине 14-го декабря) // Наш век. 1917. 14 (27) декабря. № 13. С. 1.

[42] Ср. с воспоминаниями Гиппиус: «Познакомились мы с Д. В-чем очень давно, у известного профессора Максима Ковалевского, на Ривьере, когда Д<митрий> В<ладимирович> был еще студентом, но потом почти не встречались до "Мира Иск<усства>", до "дягилевского" кружка, где он играл такую роль и был уже "эстетом"» (*Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 121).

[43] *Философов Д.В.* Горе от ума // Наш век. 1918. 5 апреля (23 марта). № 66 (90). С. 2.

[44] *Философов Д.В.* «Немедленные социалисты» // Наш век. 1918. 13 апреля (31 марта). № 72 (96). С. 1.

[45] *Философов Д.В.* В союзе писателей // Век. 1917. 23 ноября (6 декабря). № 1. С. 3

[46] *Философов Д.В.* Свобода и рабство // Наш век. 1917. 24 декабря (6 января). № 22. С. 2. Ср. со словами Мережковского: «Интеллигенция – воплощение народного разума» (*Мережковский Д.С.* 14 марта // День. 1917. 23 марта (5 апреля). № 16. С. 3).

[47] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1970. Т. 51. С. 48.

отношении подтвердит внутреннюю близость советского и царского режимов, на что Философов также обратил внимание: «Здесь таится главное сходство старого самодержавия с новой диктатурой. Как во времена царские, правительство обвиняло русскую интеллигенцию в “саботаже”, в нежелании помогать правительству в его государственной работе, так и теперь наши диктаторы смешивают интеллигенцию с грязью, объявляют ее врагом народа, только потому, что интеллигенция не хочет отказаться от свободы, признать насилие верховным принципом общественной жизни»[48].

Называя «жертвенность» существенным признаком интеллигенции и полагая, что она «должна быть гонимой»[49], Философов выступает против сотрудничества с большевиками: «Интеллигенция искони была хранительницей заветов свободы, защитницей человеческого достоинства. Теперь ее искушают, обещают “100 миллионов”, лишь бы она “падши поклонилась”»[50]. В частности, он критикует начинания Горького по превращению российских ученых с мировым именем в советских специалистов. «Своими работами академик Павлов заслужил благодарное удивление всей европейской науки, послужил всему человечеству. А Горький хочет заставить его читать “краткий курс по физиологии”, что может сделать с успехом всякий студент. И выходит так, что<,> заботясь о распространении наук, Горький выказывает очень мало уважения к самой науке и ее верным служителям…»[51] – читаем в статье Философова «Скверный анекдот» от 3 мая (20 апреля) 1918 года, на которую 10 мая (27 апреля) в «Новой жизни» откликается Горький: «Призыв к работе на пользу государства и народа не есть призыв к предательству»[52]. На следующий день газета «Наш век», в которой Философов печатался, была закрыта. Издание возобновилось в июне, но

---

[48] *Философов Д.В.* Свобода и рабство // Наш век. 1917. 24 декабря (6 января). № 22. С. 2.

[49] *Философов Д.В.* Вечно гонимая // Наш век. 1918. 12 (25) января. № 7 (32). С. 2 (то же: Современное слово. 1918. 12 января. № 3477. С. 2).

[50] *Философов Д.В.* Скверный анекдот // Наш век. 1918. 3 мая (20 апреля). № 88 (112). С. 1.

[51] *Философов Д.В.* Скверный анекдот // Наш век. 1918. 3 мая (20 апреля). № 88 (112). С. 1.

[52] Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 177.

неизвестно, связана ли эта история с ответом Горького, чьи «Несвоевременные мысли» еще в январе того же года Философов называл «чисто о б ы в а т е л ь с к и м и» [53], а самого писателя, «буревестника» революции, «который подстриг себе крылья, надел пиджак и превратился в какую-то “курицу”, в подмоченного интеллигента, в полубуржуя»[54], призывал не сидеть между двух стульев, «потому что д о с и х п о р неискренность была несовместима с Горьким»[55]. «Впрочем, – как оценивал сложившуюся ситуацию с закрытием “Нашего века” Философов, – судьба газеты ничем теперь не отличается от судьбы отдельного человека. Сегодня жив и здоров, а завтра – поминай как звали! Настоящей культуры и свободы у нас нет. Есть “культура и свобода” в кавычках. Милое благотворительное общество, вроде “общества для доставления носовых платков американским неграм”»[56].

Выступая против сотрудничества интеллигенции с «большевизмом, прикрытым “культурной” слезой Максима Горького»[57], Философов, по собственному признанию, говорил «не о пресловутом “соглашательстве”, которое объясняется, главным образом, насилием “костлявой руки голода”», а об «игре в “культурную работу”»[58]. Однако напомним, что после победы Февральской революции Философов, так же как и Горький после Октября, тоже примерял на себя роль одного из идеологов новой власти, призывал «не угашать духа» и активно включаться в «культурное строительство». К примеру, 14 (27) марта 1917-го он критиковал театры, которые возобновили работу с дореволюционным репертуаром: «Худож-

---

[53] *Философов Д.В.* Полубуржуй // Наш век. 1918. 25 января (7 февраля). № 18 (43). С. 1.

[54] *Философов Д.В.* Полубуржуй // Наш век. 1918. 25 января (7 февраля). № 18 (43). С. 1.

[55] *Философов Д.В.* Полубуржуй // Наш век. 1918. 25 января (7 февраля). № 18 (43). С. 1. Ср. со словами Мережковского: «Горький двурушник: вот такой же, как Суворин. Он азефствует искренне. Когда он с нами – он наш. Когда он с ними – он ихний. Таковы талантливые русские люди. Он искренен и там и здесь» (*Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1969: В 2 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. Т. 1: Дневник. 1901–1929. С. 142).

[56] *Философов Д.В.* Неожиданная встреча // Наш век. 1918. 16 (3) июня. № 94 (118). С. 1.

[57] *Философов Д.В.* О лжи // Речь. 1917. 1 (14) октября. № 231 (3973). С. 2.

[58] *Философов Д.В.* Нечто пессимистическое // Наш век. 1918. 18 (5) июня. № 95 (119). С. 1.

ники объединяются, кого-то выбирают, что-то проектируют, а в театре, где искусство всего ближе соприкасается с широкими массами, все осталось по-старому»[59]. Поэтому-то Философов прекрасно понимал, что формально новая власть поступает вполне логично. И слова из его последней статьи, опубликованной 2 августа 1918 года перед окончательным закрытием газеты «Наш век»[60], прозвучали с надеждой на то, что и «новый хлеб» окажется по-своему питательным: «Если допустить, что в России старая культура умерла, творится совершенно новый мир, новая земля и новое небо, то никакие разрушения не страшны, так же, как не страшны были во времена блаженного Августина разрушения, чинимые варварами. Сколько памятников античной литературы было уничтожено трудолюбивыми монахами, которые писали жития святых на выскобленных трагедиях Еврипида!»[61]

Так же, как интеллигенция, в полосу гонимости вступила церковь. «Один строй, – пишет Философов, – давил со своим "покровительством", новый строй гонит со своими преследованиями. Александро-Невская лавра уже "реквизирована". И вот эта гонимость создала мост между интеллигенцией и церковью»[62]. Известно, что до Октябрьской революции Философов, как и Мережковские, выступал критиком официальной (огосударствленной) церкви и был сторонником «нового религиозного сознания». Еще в начале 1917-го в его статьях раздается недовольство тем, что «все богослужебные новшества имеют п о л и т и ч е с к и й характер»[63], и звучит утверждение о том, что «по существу, ни католическая церковь, ни православная не могут быть п о д ч и н е н ы государству, они могут быть лишь о т д е л е н ы от государства»[64]. Неудивительно, что уже в первые дни после Февральской революции Философов опубликовал призыв к власти об отделении церкви от государства и призыв к церкви об аннулировании коронационного акта миропомазания. «Новое государство, – сказано в статье "Необходимый церковно-правительственный акт"

---

[59] *Философов Д.В.* Духа не угашайте // Речь. 1917. 14 (27) марта. № 62 (3804). С. 3.

[60] Последний номер газеты вышел 3 августа 1918 года.

[61] *Философов Д.В.* Старый и новый хлеб // Наш век. 1918. 2 августа. № 133 (157). С. 2.

[62] *Философов Д.В.* После панихиды // Наш век. 1918. 16 (29) января. № 10 (35). С. 1.

[63] *Философов Д.В.* Рождественский молебен // Речь. 1917. 6 (19) января. № 5 (3747). С. 2.

[64] *Философов Д.В.* <рец.:> И.Т. Тарасов. Самодержавие и абсолютизм. М., 1917 // Речь. 1917. 24 января (6 февраля). № 22 (3764). С. 5.

от 8 (21) марта 1917 года, – по существу своему не может быть конфессиональным, а следовательно, все государственные акты должны быть лишены всякого церковного привкуса»[65]. «Отречение от престола, – читаем далее, – есть форма юридической смерти. Она должна быть санкционирована церковью»[66].

Между тем ни светские, ни церковные власти не предпринимали решительных действий, ограничиваясь «опасными полумерами», о которых в своих публикациях писал Философов[67]. Опору для новой обер-прокуратуры он видел прежде всего в белом (рядовом) духовенстве, которое было тесно связано с народом: «Кому случалось бывать в архиерейских покоях и видеть там какого-нибудь затрапезного батюшку, приехавшего из своего медвежьего угла, с какой-нибудь просьбой, тот живо чувствует, какую непроходимую пропасть создал старый строй между церковным аристократом – епископом и церковным демократом – “попом”»[68]. Философов с надеждой воспринял открытие Всероссийского поместного собора 15 (28) августа 1917 года, на котором должно было закладываться « б ы т и е новой церкви»[69]. С не меньшим воодушевлением он отнесся к собранию, состоявшемуся в Петрограде 29 июля 1918-го под председательством епископа Геннадия, по частному вопросу: следует ли удалять из светской школы иконы и другие предметы религиозных культов. Однако событию этому публицист придал значение «собора всех церквей»: «За одним столом сидели представители православной церкви, англиканской, единоверческой, католической, лютеранской, реформатской. Наконец, раввин еврейской и имам мусульманской общин»[70] – который не звал людей в определенную церковь, а задавался самым насущным вопросом: «С Богом или п р о т и в Бога должна строиться подлинная человеческая культура, во главе которой стоит человек, а не голая материя?»[71]

И чем дольше Философов наблюдал за происходившим вокруг него с приходом к власти большевиков, когда со всей очевидностью стал вы-

---

[65] *Философов Д.В.* Необходимый церковно-правительственный акт // Речь. 1917. 8 (21) марта. № 57 (3799). С. 2.

[66] *Философов Д.В.* Необходимый церковно-правительственный акт // Речь. 1917. 8 (21) марта. № 57 (3799). С. 2.

[67] *Философов Д.В.* Опасные полумеры // Речь. 1917. 9 (22) апреля. № 82 (3824). С. 3–4.

[68] *Философов Д.В.* Церковный собор // Речь. 1917. 15 (28) августа. № 190 (3932). С. 2.

[69] *Философов Д.В.* Церковный собор // Речь. 1917. 15 (28) августа. № 190 (3932). С. 2.

[70] *Философов Д.В.* Незаметное чудо // Наш век. 1918. 31 июля. № 131 (155). С. 1.

[71] *Философов Д.В.* Незаметное чудо // Наш век. 1918. 31 июля. № 131 (155). С. 2.

рисовываться «новый фронт» гражданской войны – «физическая борьба с церковью»[72], тем больше подтверждений находилось тому, что, «как бы ни старался Луначарский – Августином ему не быть, а жалкая его "религия человеко-божества" не более, как упражнения провинциального гимназиста»[73]. «Пусть, – пишет Философов в одной из последних своих статей, опубликованных в России, – по мнению наших просвещенных людей, церковь "устарела", пусть лампадное масло ее прогоркло. Но не устарела подлинная потребность во вселенскости, жажда утверждения абсолютной личности. "Интернационализм" не более как суррогат вселенскости. Материальная игра "атомов" в форме классовой борьбы никогда не удовлетворит подлинной человеческой, а не звериной, личности»[74]. И хотя пролетарская мечта о социальном рае, «золотая сказка» большевиков тоже основывается на религиозных, иррациональных чувствах, Философов не сомневался, что «такая "религия", конечно, обречена на гибель»[75].

Тем временем на грани гибели оказалась церковь вместе с защищавшим ее духовенством и критиковавшей долгие годы интеллигенцией. Убийство митрополита Киевского и Галицкого Владимира (Богоявленского), на которое Философов откликнулся заметкой, стало первым в ряду трагических смертей православных архиереев на землях бывшей Российской империи в ходе гражданской войны. «Мы не знаем подробности убийства владыки, – писал он. – Но хочется верить, что оно объясняется случайностью, к сожалению, ставшей столь обычной в наши "красные" дни»[76]. Роль своеобразного барометра, измеряющего бедственность положения, для Философова играла усугублявшаяся ситуация со свободой слова: «Я всегда "ориентируюсь" на положение печати. С самого начала двадцатого века этот самодельный барометр служит мне верой и правдой, во все времена года, при всех режимах»[77]. Наконец, усло-

---

[72] *Философов Д.В.* Новый фронт // Наш век. 1918. 20 января (2 февраля). № 14 (39). С. 1.

[73] *Философов Д.В.* Пшеничный хлеб // Речь. 1917. 22 октября (4 ноября). № 249 (3991). С. 5.

[74] *Философов Д.В.* О лампадном масле и прочем // Наш век. 1918. 21 (8) июля. № 123 (147). С. 1.

[75] *Философов Д.В.* Золотая сказка // Наш век. 1918. 27 (14) июня. № 102 (126). С. 2.

[76] *Философов Д.В.* Кончина митрополита // Наш век. 1918. 17 (4) февраля. № 27 (52). С. 2.

[77] *Философов Д.В.* Барометр // Наш век. 1918. 11 мая (28 апреля). № 93 (117). С. 1.

вия жизни становились все более невыносимыми. «На углу Литейного и Невского, – свидетельствовал Философов, – Содом и Гоморра. Ни пройти, ни проехать. Люди провозгласили “материю” альфой и омегой человеческого счастья, и вместе с тем могут не справиться даже “со снегом”, не только с холодом и голодом. Старое благолепие они уничтожили, создать н о в о е они бессильны…»[78]. Ко всему прочему, Мережковские понимали, что у Философова «было и личное страданье – гибель трех сыновей любимой сестры»[79]. «…Но все же, – вспоминает Гиппиус, – его ожесточение и пассивность казались мне чрезмерными. С пассивным отвращением соглашался он на отъезд. Можно сказать, что Дм<итрий> Серг<еевич> н а с и л ь н о увез его, так он был инертен и безучастен»[80]. Под предлогом чтения лекций в красноармейских частях мглисто-розовым вечером 24 декабря 1919 года они покинули город. На поезде и в розвальнях, по лесу и целине, опасаясь доноса и минуя заставы, добрались до польского фронта: « – Кто вы? – Русские беженцы. – Откуда? – Из Петрограда. – Куда? – В Варшаву, Париж, Лондон. Познанский легионер подал знак, ворота открылись, и мы переехали черту заповедную, отделяющую тот мир от этого»[81]. Одну жизнь от другой.

* * *

Принято считать, что Философов в своей публицистике выступал рупором идей Мережковских. До известной степени так оно и было. Розанов 3 июня 1914 года сделал о нем запись в «Мимолетном»: «Писатель без слов, без мыслей, без чего-либо “своего”. Все – Мережковского и “Зины”»[82]. Философов и сам подчас склонялся к той же мысли и 25 июля 1904-го признавался в письме Мережковским: «Должен сказать, что в моей статье много мыслей З<инаиды> Н<иколаевны>, конечно, гру-

---

[78] *Философов Д.В.* После панихиды // Наш век. 1918. 16 (29) января. № 10 (35). С. 1.

[79] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 199.

[80] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 199.

[81] *Мережковский Д.С.* Записная книжка. 1919–1920 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 75.

[82] *Розанов В.В.* Когда начальство ушло… / Сост. П.П. Апрышко и А.Н. Николюкин. М.: Республика, 1997. С. 387.

бые, фельетонные»[83]. Философов был постоянным спутником Мережковских много лет. Но их отсчет следует вести отнюдь не с формального знакомства, о котором мы говорили в связи со статьей памяти Ковалевского. Настоящее сближение с Мережковскими относится к 1898 году и эпохе «Мира искусства» – журнала, где при посредничестве Философова было опубликовано знаменитое исследование «Л. Толстой и Достоевский». В то время он, если верить Гиппиус, обладая «скорее пассивным» характером, находился под властью своего двоюродного брата С.П. Дягилева[84]. Несмотря на это, Философов был первым, кому Мережковские рассказали о желании создать новую церковь. В дневнике Гиппиус «О бывшем» сказано: «…с ним одним мы в Главном были согласны, и даже не в одном Главном»[85]. В творческом плане этому «тройственному союзу» принадлежит драма «Маков цвет»[86], а также сборник статей «Царь и революция» («Le Tsar et la Révolution», 1907)[87].

При этом следует отметить, что до Мережковских, если не считать Дягилева, определенное влияние на Философова оказывал его гимназический друг Бенуа, о чем он сам впоследствии вспоминал: «…стало сказываться и мое влияние на Диму; он оказался несравненно более мягким и податливым, нежели это казалось раньше»[88]. Разумеется, не следует преуменьшать и влияние семьи. Не исключено, что личный пример отца, В.Д. Философова, который состоял прокурором в Военном суде, а затем заседал в Государственном совете, не позволил будущему публицисту, столь искренне интересовавшемуся положением русского офицерства на фронтах Первой мировой войны, занять пораженческую позицию. В интересе Философова к вопросам благотворительности и образования можно было бы усмотреть влияние матери, Анны Павловны (урожд. Дя-

---

[83] *Пахмусс Т.А.* Страницы из прошлого: Переписка З.Н. Гиппиус, Д.В. Философова и близких к ним в «главном» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1997. М., 1998. С. 76.

[84] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 84–85.

[85] *Гиппиус З.* Дневники: В 2 кн. / Под общей ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999. Кн. 1. С. 92.

[86] *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В.* Маков цвет. Драма в 4-х действиях. СПб.: М.В. Пирожков, 1908 (см. также: Русская мысль. 1907. № 11).

[87] *Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д.* Царь и революция / Под ред. М.А. Колерова. Вступ. ст. М. Павловой. М.: ОГИ, 1999.

[88] *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 500.

гилевой), либеральной общественной деятельницы, инициатора создания Высших женских («Бестужевских») курсов. Недаром один из членов «дягилевского» кружка сказал однажды Гиппиус, «что у "Димы"-то натура Анны Павловны, и наследственность когда-нибудь скажется»[89].

Самостоятельность, однако, Философов проявлял, причем нередко, своевольничал, спорил, периодически пытался вырваться из-под опеки и, в конце концов, вырвался, оставшись в 1920 году в Варшаве, попав, впрочем, под новое влияние. Имея в виду Б.В. Савинкова, в апреле 1921 года Гиппиус пишет Философову: «Не могу остаться равнодушной, видя, что многие мысли и мнения, которые выражаешь, – не твои. Ты просто следуешь чьим-то другим идеям»[90]. Однако до конца дней Философов не перестал считать Мережковских одними из самых близких людей. Основная причина распада их «тройственности», вероятнее всего, заключалась в тех переменах, которые произошли с Философовым в конце 1910-х. «Я… – говорит он в письме к М.П. Арцыбашеву от 15 августа 1923 года, – с раскаянием смотрю на свое прошлое и чувствую, что у нас была совершенно ошибочная концепция идеалов и слияния этих идеалов с жизнью»[91]. Очевидно, что, собранные воедино, статьи Философова революционных лет помогут полнее раскрыть обстоятельства этого раскаяния и проследить трагические изменения в судьбе не только отдельной творческой личности, но и всей страны.

---

[89] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 120.

[90] Цит. по: *Джон Стюарт Дюррант*. По материалам архива Д.В. Философова // Лица: Биографический альманах. 5. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1994. С. 449.

[91] Цит. по: *Джон Стюарт Дюррант*. По материалам архива Д.В. Философова. С. 448.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Основные публикации Д.В. Философова за 1917–1918 годы

1. Рождественский молебен // Речь. 1917. 6 (19) января. № 5 (3747). С. 2.
2. Литература или культура. I // Речь. 1917. 8 (21) января. № 7 (3749). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 8 января. № 3227. С. 2).
3. Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 12 января. № 3230. С. 2).
4. Человек и книга // Речь. 1917. 16 (29) января. № 14 (3756). С. 3.
5. Трагичная перепись // Речь. 1917. 20 января (2 февраля). № 18 (3760). С. 2.
6. <рец.:> И.Т. Тарасов. Самодержавие и абсолютизм. М., 1917 // Речь. 1917. 24 января (6 февраля). № 22 (3764). С. 5.
7. <рец.:> Василий Экземплярский. Христианское юродство и христианская сила. К вопросу о смысле жизни. Киев, 1916 // Речь. 1917. 24 января (6 февраля). № 22 (3764). С. 5.
8. Соблазнительная тяжба // Речь. 1917. 27 января (9 февраля). № 25 (3767). С. 2.
9. Заметка // Речь. 1917. 1 (14) февраля. № 30 (3772). С. 2–3 (то же: Современное слово. 1917. 1 февраля. № 3250. С. 1).
10. Современный оккультизм // Речь. 1917. 6 февраля. № 35. С. 3.
11. Детский вопрос в столице // Речь. 1917. 7 (20) февраля. № 36 (3778). С. 2; 12 (25) февраля. № 41 (3783). С. 2.
12. О беспризорных детях. III // Речь. 1917. 13 (26) февраля. № 42 (3784). С. 2.
13. Солдатские думки // Речь. 1917. 20 февраля (5 марта). № 48 (3790). С. 3–4.
14. <рец.:> В.В. Данилов. Литература как предмет преподавания. М., 1917 // Речь. 1917. 20 февраля (5 марта). № 48 (3790). С. 4.
15. Теория и практика // Речь. 1917. 23 февраля (8 марта). № 51 (3793). С. 2.
16. За живой стеной // Речь. 1917. 7 (20) марта. № 56 (3798). С. 2–3.
17. Необходимый церковно-правительственный акт // Речь. 1917. 8 (21) марта. № 57 (3799). С. 2.
18. Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.
19. Августейшая благотворительность // Речь. 1917. 12 (25) марта. № 61 (3803). С. 3.
20. Духа не угашайте // Речь. 1917. 14 (27) марта. № 62 (3804). С. 3.
21. Борьба с демагогией // Речь. 1917. 16 (29) марта. № 64 (3806). С. 2.
22. Воскресшая Россия // Речь. 1917. 23 марта (5 апреля). № 70 (3812). С. 3 (то же: Современное слово. 1917. 23 марта. № 3289. С. 1–2).
23. Золотые сны // Речь. 1917. 1 (14) апреля. № 77 (3819). С. 3.
24. Опасные полумеры // Речь. 1917. 9 (22) апреля. № 82 (3824). С. 3–4.
25. Без почты // Речь. 1917. 21 мая (3 июня). № 118 (3860). С. 3.
26. Кличка “Скорый” // Аргус. 1917. № 11–12. С. 82–85.
27. Русский офицер // Речь. 1917. 16 (29) июля. № 165 (3907). С. 2.

28. Хитрый мужичонка // Речь. 1917. 12 (25) августа. № 188 (3930). С. 2 (то же: Слово. 1917. 12 августа. № 4307. С. 2).
29. Письма с фронта // Речь. 1917. 13 (26) августа. № 189 (3931). С. 2.
30. Церковный собор // Речь. 1917. 15 (28) августа. № 190 (3932). С. 2.
31. Старые навыки // Речь. 1917. 23 августа (5 сентября). № 197 (3939). С. 2.
32. Под подозрением // Речь. 1917. 5 (18) сентября. № 208 (3950). С. 1–2.
33. Непротивленыши // Речь. 1917. 7 (20) сентября. № 210 (3952). С. 1–2.
34. Своеобразная коалиция // Речь. 1917. 15 (28) сентября. № 217 (3959). С. 1.
35. В.М. Зензинову // Речь. 1917. 21 сентября (4 октября). № 222 (3964). С. 2.
36. Пляска св. Витта // Речь. 1917. 27 сентября (10 октября). № 227 (3969). С. 2.
37. Собор и министр исповеданий // Речь. 1917. 29 сентября (12 октября). № 229 (3971). С. 1.
38. Суд придет! // Речь. 1917. 30 сентября (13 октября). № 230 (3972). С. 2.
39. О лжи // Речь. 1917. 1 (14) октября. № 231 (3973). С. 1–2.
40. Предостережение // Речь. 1917. 6 (19) октября. № 235 (3977). С. 2.
41. Оборона и социалистические партии // Речь. 1917. 11 (24) октября. № 239 (3981). С. 2.
42. Кем забыт фронт // Речь. 1917. 12 (25) октября. № 240 (3982). С. 2.
43. В Совете // Речь. 1917. 14 (27) октября. № 242 (3984). С. 2.
44. В Совете // Речь. 1917. 17 (30) октября. № 244 (3986). С. 2.
45. Впечатления // Речь. 1917. 19 октября (1 ноября). № 246 (3988). С. 2 (то же: Современное слово. 1917. 19 октября. № 3465. С. 3).
46. Неискушенные // Речь. 1917. 20 октября (2 ноября). № 247 (3989). С. 1.
47. Впечатления // Речь. 1917. 21 октября (3 ноября). № 248 (3990). С. 2.
48. Пшеничный хлеб // Речь. 1917. 22 октября (4 ноября). № 249 (3991). С. 5.
49. Впечатления // Речь. 1917. 24 октября (6 ноября). № 250 (3992). С. 2.
50. Трагический юбилей // Наша речь. 1917. 16 (29) ноября. № 1. С. 2.
51. Новый Талейран // Наша речь. 1917. 17 (30) ноября. № 2. С. 2.
52. В союзе писателей // Век. 1917. 23 ноября (6 декабря). № 1. С. 3.
53. Фортинбрас // Век. 1917. 24 ноября (7 декабря). № 2. С. 1.
54. Шнеуры // Новая речь. 1917. 28 ноября (10 декабря). № 1. С. 2.
55. Враг народа // Наш век. 1917. 1 (14) декабря. № 2. С. 1.
56. Две речи // Наш век. 1917. 2 (15) декабря. № 3. С. 1–2.
57. Русский дух // Наш век. 1917. 3 (16) декабря. № 4. С. 1.
58. Ответственные эсеры // Наш век. 1917. 6 (19) декабря. № 6. С. 1.
59. Зловещая победа // Наш век. 1917. 9 (22) декабря. № 9. С. 1.
60. Взаимные попреки // Наш век. 1917. 12 (25) декабря. № 11. С. 1.
61. Отечество (К годовщине 14-го декабря) // Наш век. 1917. 14 (27) декабря. № 13. С. 1.
62. Саранча // Наш век. 1917. 19 декабря (1 января 1918). № 17. С. 1.
63. Заметка // Наш век. 1917. 20 декабря (2 января). № 18. С. 2.
64. Смольная Европа // Наш век. 1917. 21 декабря (3 января). № 19. С. 1.

65. Революционная юстиция и самосуды // Наш век. 1917. 22 декабря (4 января). № 20. С. 1.
66. Свобода и рабство // Наш век. 1917. 24 декабря (6 января). № 22. С. 2.
67. Свето-тень // Наш век. 1917. 28 декабря (10 января). № 23. С. 1.
68. Старая история // Наш век. 1918. 4 (17) января. № 2 (28). С. 1.
69. Похороны // Наш век. 1918. 11 (24) января. № 6 (31). С. 1.
70. Вечно гонимая // Наш век. 1918. 12 (25) января. № 7 (32). С. 2 (то же: Современное слово. 1918. 12 января. № 3477. С. 2).
71. После панихиды // Наш век. 1918. 16 (29) января. № 10 (35). С. 1.
72. Новый фронт // Наш век. 1918. 20 января (2 февраля). № 14 (39). С. 1.
73. Полубуржуй // Наш век. 1918. 25 января (7 февраля). № 18 (43). С. 1.
74. Пестрая ткань // Наш век. 1918. 14 (1) февраля. № 24 (49). С. 1.
75. Тоже экстерриториальность // Наш век. 1918. 16 (3) февраля. № 26 (51). С. 1–2.
76. Кончина митрополита // Наш век. 1918. 17 (4) февраля. № 27 (52). С. 1–2.
77. Сумерки // Наш век. 1918. 21 (8) февраля. № 30 (54). С. 1 (то же: Современное слово. 1918. 21 февраля. № 3499. С. 1).
78. Сыны Едомовы // Наш век. 1918. 12 марта (27 февраля). № 46 (70). С. 2.
79. В темноте // Наш век. 1918. 15 (2) марта. № 48 (72). С. 2.
80. Виды на будущее // Наш век. 1918. 16 (3) марта. № 49 (73). С. 2.
81. Спор // Наш век. 1918. 21 (8) марта. № 53 (77). С. 1–2.
82. Просвещенный сановник (Памяти Д.Ф. Кобеко) // Наш век. 1918. 22 (9) марта. № 54 (78). С. 1–2.
83. То было раннею весной // Наш век. 1918. 26 (13) марта. № 57 (81). С. 1–2.
84. Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2.
85. “Сегодня” // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 6.
86. Горе от ума // Наш век. 1918. 5 апреля (23 марта). № 66 (90). С. 2.
87. “Немедленные социалисты” // Наш век. 1918. 13 апреля (31 марта). № 72 (96). С. 1.
88. Еврейские погромы // Наш век. 1918. 17 (4) апреля. № 75 (99). С. 1.
89. Импотентная буржуазия // Наш век. 1918. 21 (8) апреля. № 79 (103). С. 1–2.
90. Смутный праздник // Наш век. 1918. 27 (14) апреля. № 84 (108). С. 1.
91. Скверный анекдот // Наш век. 1918. 3 мая (20 апреля). № 88 (112). С. 1.
92. Барометр // Наш век. 1918. 11 мая (28 апреля). № 93 (117). С. 1.
93. Неожиданная встреча // Наш век. 1918. 16 (3) июня. № 94 (118). С. 1.
94. Нечто пессимистическое // Наш век. 1918. 18 (5) июня. № 95 (119). С. 1–2.
95. Недавнее прошлое // Наш век. 1918. 23 (10) июня. № 100 (124). С. 2.
96. Золотая сказка // Наш век. 1918. 27 (14) июня. № 102 (126). С. 1–2.
97. Культурное строительство // Наш век. 1918. 30 (17) июня. № 105 (129). С. 2.
98. История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 1–2.
99. О лампадном масле и прочем // Наш век. 1918. 21 (8) июля. № 123 (147). С. 1.
100. Незаметное чудо // Наш век. 1918. 31 июля. № 131 (155). С. 1–2.
101. Светопись // Наш век. 1918. 1 августа. № 132 (156). С. 1.
102. Старый и новый хлеб // Наш век. 1918. 2 августа. № 133 (157). С. 2.

Литература

1. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1980. – 712 с.
2. *Гиппиус З.* Дневники: В 2 кн. / Под общей ред. А.Н. Николюкина. Кн. 1. М.: НПК «Интелвак», 1999. – 736 с.
3. *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. – 310 с.
4. *Джон Стюарт Дюррант.* По материалам архива Д.В. Философова // Лица: Биографический альманах. 5. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1994. С. 444–459.
5. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 51. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1970. – 574 с.
6. Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 766 с.
7. *Мережковский Д.С.* 14 марта // День. 1917. 23 марта (5 апреля). № 16. С. 3.
8. *Мережковский Д.С.* Записная книжка. 1919–1920 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 53–81.
9. *Мережковский Д.С.* Россия будет (Интеллигенция и народ) // Наш век. 1918. 23 июня (10 июня). № 100 (124). С. 2; 28 (15) июня. № 103 (127). С. 2–3.
10. *Мережковский Д.С.* Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. – 656 с.
11. *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В.* Маков цвет. Драма в 4-х действиях. СПб.: М.В. Пирожков, 1908. – 216 с.
12. *Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д.* Царь и революция / Под ред. М.А. Колерова. Вступ. ст. М. Павловой. М.: ОГИ, 1999. – 224 с.
13. *Пахмусс Т.А.* Страницы из прошлого: Переписка З.Н. Гиппиус, Д.В. Философова и близких к ним в «главном» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1997. М., 1998. С. 70–101.
14. *Розанов В.В.* Когда начальство ушло… / Сост. П.П. Апрышко и А.Н. Николюкин. М.: Республика, 1997. – 671 с.
15. *Философов Д.В.* Барометр // Наш век. 1918. 11 мая (28 апреля). № 93 (117). С. 1.
16. *Философов Д.В.* В союзе писателей // Век. 1917. 23 ноября (6 декабря). № 1. С. 3.
17. *Философов Д.В.* Вечно гонимая // Наш век. 1918. 12 (25) января. № 7 (32). С. 2.
18. *Философов Д.В.* Враг народа // Наш век. 1917. 1 (14) декабря. № 2. С. 1.
19. *Философов Д.В.* Горе от ума // Наш век. 1918. 5 апреля (23 марта). № 66 (90). С. 2.
20. *Философов Д.В.* Духа не угашайте // Речь. 1917. 14 (27) марта. № 62 (3804). С. 3.

21. *Философов Д.В.* Золотая сказка // Наш век. 1918. 27 (14) июня. № 102 (126). С. 1–2.
22. *Философов Д.В.* Золотые сны // Речь. 1917. 1 (14) апреля. № 77 (3819). С. 3.
23. *Философов Д.В.* История и нация // Наш век. 1918. 2 июля (19 июня). № 106 (130). С. 1–2.
24. *Философов Д.В.* Кончина митрополита // Наш век. 1918. 17 (4) февраля. № 27 (52). С. 1–2.
25. *Философов Д.В.* Литература или культура. I // Речь. 1917. 8 (21) января. № 7 (3749). С. 3.
26. *Философов Д.В.* Литература или культура? II // Речь. 1917. 12 (25) января. № 10 (3752). С. 3.
27. *Философов Д.В.* Незаметное чудо // Наш век. 1918. 31 июля. № 131 (155). С. 1–2.
28. *Философов Д.В.* «Немедленные социалисты» // Наш век. 1918. 13 апреля (31 марта). № 72 (96). С. 1.
29. *Философов Д.В.* Необходимый церковно-правительственный акт // Речь. 1917. 8 (21) марта. № 57 (3799). С. 2.
30. *Философов Д.В.* Неожиданная встреча // Наш век. 1918. 16 (3) июня. № 94 (118). С. 1.
31. *Философов Д.В.* Нечто пессимистическое // Наш век. 1918. 18 (5) июня. № 95 (119). С. 1–2.
32. *Философов Д.В.* Новый фронт // Наш век. 1918. 20 января (2 февраля). № 14 (39). С. 1.
33. *Философов Д.В.* О лампадном масле и прочем // Наш век. 1918. 21 (8) июля. № 123 (147). С. 1.
34. *Философов Д.В.* О лжи // Речь. 1917. 1 (14) октября. № 231 (3973). С. 1–2.
35. *Философов Д.В.* Опасные полумеры // Речь. 1917. 9 (22) апреля. № 82 (3824). С. 3–4.
36. *Философов Д.В.* Отечество (К годовщине 14-го декабря) // Наш век. 1917. 14 (27) декабря. № 13. С. 1.
37. *Философов Д.В.* Под подозрением // Речь. 1917. 5 (18) сентября. № 208 (3950). С. 1–2.
38. *Философов Д.В.* Полубуржуй // Наш век. 1918. 25 января (7 февраля). № 18 (43). С. 1.
39. *Философов Д.В.* После панихиды // Наш век. 1918. 16 (29) января. № 10 (35). С. 1.
40. *Философов Д.В.* Предостережение // Речь. 1917. 6 (19) октября. № 235 (3977). С. 2.
41. *Философов Д.В.* Пшеничный хлеб // Речь. 1917. 22 октября (4 ноября). № 249 (3991). С. 5.
41. *Философов Д.В.* Рождественский молебен // Речь. 1917. 6 (19) января. № 5 (3747). С. 2.

43. *Философов Д.В.* Свобода и рабство // Наш век. 1917. 24 декабря (6 января). № 22. С. 2.
44. *Философов Д.В.* «Сегодня» // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 6.
45. *Философов Д.В.* Скверный анекдот // Наш век. 1918. 3 мая (20 апреля). № 88 (112). С. 1.
46. *Философов Д.В.* Скифы // Наш век. 1918. 31 (18) марта. № 62 (86). С. 2.
47. *Философов Д.В.* Старый и новый хлеб // Наш век. 1918. 2 августа. № 133 (157). С. 2.
48. *Философов Д.В.* Сумерки // Наш век. 1918. 21 (8) февраля. № 30 (54). С. 1.
49. *Философов Д.В.* <рец.:> И.Т. Тарасов. Самодержавие и абсолютизм. М., 1917 // Речь. 1917. 24 января (6 февраля). № 22 (3764). С. 5.
50. *Философов Д.В.* Теория и практика // Речь. 1917. 23 февраля (8 марта). № 51 (3793). С. 2.
51. *Философов Д.В.* То было раннею весной // Наш век. 1918. 26 (13) марта. № 57 (81). С. 1–2.
52. *Философов Д.В.* Царское имущество и народ // Речь. 1917. 10 (23) марта. № 59 (3801). С. 2.
53. *Философов Д.В.* Церковный собор // Речь. 1917. 15 (28) августа. № 190 (3932). С. 2.
54. *Философов Д.В.* Человек и книга // Речь. 1917. 16 (29) января. № 14 (3756). С. 3.
55. *Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1969: В 2 т. Т. 1: Дневник. 1901–1929. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. – 638 с.

ФУТУРИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ[1]

А. Хечикян

Институт славистики Майнцского университета имени И. Гутенберга
Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА

Аннотация: Цель настоящей статьи – проследить причины подъема футуристической волны в армянской литературе в период становления революционной литературы и представить взгляды армянских футуристов. Поскольку армянский революционный футуризм тесно связан с русской литературой и действительностью, попытаемся рассмотреть вопрос в контексте русского футуризма и общих тенденций революционного периода. Для этой цели автор статьи в общих чертах представляет изменения в постреволюционном футуризме и показывает, как в нем слились футуризм и коммунистические идеи и как на этой основе некоторые армянские поэты в течение 1920–1924 годов следуют постреволюционному русскому футуризму как передовой и приемлемой модели новой литературы. Статья построена на параллелях взглядов русских и армянских футуристов с опорой на материалы газеты «Искусство коммуны» и журнала «ЛЕФ», с одной стороны, и на «Декларацию трех» и журнал «Стандарт», с другой. Так как армянский поэт Егише Чаренц был центральной и самой важной фигурой в этом движении, автор особенно детально рассматривает именно его человеческую и творческую позицию относительно исследуемого направления.

Ключевые слова: *Октябрьская революция, революционный футуризм, армянская литература, журналы «ЛЕФ» и «Стандарт».*

FUTURISM AND REVOLUTION

A. Khechikyan

Slavistics Institute of Gutenberg, University of Mainz
M. Abegian Institute of literature of National academy of sciences of the Republic of Armenia

Summary: The aim of the present article is to research the reasons of the rise of a wave of futurism in Armenian literature at the time of formation of the revolutionary literature and to expose the ideas of Armenian futurists. As Armenian revolutionary futurism is closely related to the Russian literature and reality we will try to consider the problem in the context of Russian futurism and common tendencies of the period of revolution. Thus, the author showcases the general changes in the postrevolutionary futurism while showing how it merged in itself the futurism and the ideas of Communism and how some Armenian

---

[1] Статья написана при поддержке ANSEF, проект lit–4261.
The article was written with financial help from ANSEF, project lit–4261.

poets in 1920–24s followed the Russian postrevolutionary futurism as the most modern and acceptable model of a new literature. The article is built around the parallels in the views of Russian and Armenian futurists that can be found in the «Art of commune» newspaper and in «LEF» journal on one hand and the «Declaration of three» and «Standart» journal on the other. As Armenian poet Yegishe Charenz was the central and most important figure in this movement the author particularly goes into the details of his human and artistic position on futurism.

Key words: October revolution, revolutionary futurism, Armenian literature, «LEF» journal, «Standart» journal.

Литература революционного периода – явление многогранное и противоречивое. В истории советской литературы она предстает как переходный этап, подготовительный для соцреализма, продлившийся с 1917 года до начала 1930-х годов. «Ситуация революционной культуры значительно сложней – множество идей и эстетических установок переплелось в ней, чтобы, трансформируясь на разных этапах, стать затем материалом для "новой социальной архитектуры"»[2].

С Октябрьской революции берет начало сложный процесс ниспровержения старых и утверждения новых ценностей, порождающий в стране в первые годы напряженную, полную внутренних противоречий ситуацию, в хаосе которой – при всеобщей эйфории – с лозунгами о свободе, справедливости и равенстве приходит к власти, постепенно укрепляет свои позиции и утверждается большевистская диктатура.

Литература и литературные процессы революционного периода отражают общий его характер и тенденции. Представители различных литературных группировок присоединяются к революции с верой в ее идеи и пытаются внести свой вклад в построение новой жизни. У каждой группы, у каждой личности были свои представления о путях строительства новой, «освобожденной» страны и создании новой литературы, каждая вела борьбу за легитимизацию своих представлений. Пришедшая к власти в результате революции большевистская партия, следуя марксистской идеологии, считает, что искусство должно быть идейным и служить укреплению позиций партии и пролетариата. Шаг за шагом, постепенно начинается в искусстве процесс отбора по признаку партийности, между литературными группировками разворачивается борьба за признание партийным литературным направлением. Наиболее жизнеспособными

[2] *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 13.

в этом процессе оказываются и активно борются за утверждение своего диктата в искусстве две силы – футуризм и пролетарская литература. Пролетарская литература, сложившаяся в начале XX века и до революции малозаметная как узкопартийный рупор, с победой революции стала претендовать на роль ведущего литературного направления, превратившись из субкультуры в основной вектор литературы. На первый план здесь выдвигалось идейное значение произведения, игнорировалась художественная его ценность, важность придавалась массовой культуре.

Присоединившиеся к революции футуристы пересматривают свои литературные и идейные принципы и пробуют совместить их с коммунистическими идеями. Однако в средствах художественной выразительности они остаются верны дореволюционным своим принципам и будущее партийной литературы видят на путях авангардных, экспериментальных, новых, свободных поисков. Так что те писатели, которые в авангардном движении видели путь и цель советской литературы, последовали за футуристами.

В первые годы, когда идет еще уточнение партийной политики, ценностей и критериев, партия больше придерживается либеральности и терпимости. Этот относительный либерализм дает возможность мобилизовать вокруг идей коммунистической партии имеющиеся литературные силы и управлять ими. Вовлечение футуристов в процесс создания коммунистической литературы на первом этапе оказывается перспективным для партии. Во-первых, для еще только укрепляющей свои позиции партии искреннее участие, служение футуристов, пользовавшихся определенным авторитетом в обществе, само по себе представляло ценность. Как пишет А.В. Луначарский в статье «Ложка противоядия»: «Не беда, если рабоче-крестьянская власть оказала значительную поддержку художникам-новаторам: их действительно жестоко отвергали старшие. Не говоря уже о том, что футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными и к ней отзывчивыми, – они и на деле проявили себя во многом хорошими организаторами <…>»[3]. Во-вторых, имели место противоречия между партией и пролеткультом[4], и присутствие в поле действия футуристов давало воз-

---

[3] *Луначарский А.В.* Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918. № 4. С. 1. Также: Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1964. С. 207.

[4] Пролеткульт во главе с Богдановым хотел сохранить самостоятельность. Об этом см.: *Barooshian V.D.* Brik and Mayakovsky. The Hague, 1978. P. 16. См. также: *До-*

можность партийным руководителям упорядочить это поле. Кроме того, хотя партия и опиралась на пролетариат как класс и с ее победой маргинальная пролетарская литература стала претендовать на ведущую роль, если не на единственность, партийное руководство сознавало, сколь далека она еще от создания ценностей, и, поощряя на начальном этапе футуристов, старалось уравновесить две противоположные тенденции и, направляя обе, получить гибрид. Наконец, по истечении неопределенного, противоречивого, сложного 15-летия, усилия партийной верхушки увенчались успехом: направлений этих не стало, а на базе пролетарской, футуристической, классической литературы и коммунистической идеологии взошел соцреализм. Историк литературы Евгений Добренко пишет: «Соцреализм наследует не только “левой” (авангардной), но и “правой” (эстетически «ретроградной») пролетарской культуре. Он есть результат и исход “революционной ломки культуры” как “слева”, так и “справа”, ее вершина и синтез»[5].

Послереволюционный футуризм

> ЛЕФ должен собрать воедино левые силы. <...>
> ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры
>
> *(ЛЕФ 1, 6).*

Революционный футуризм сформировался на основе кубофутуризма, но он уже от него отличался: изменилась и команда, и цели, и задачи. Он был преемником кубофутуризма с его антиэстетикой, с его экспериментаторством, но при этом явился новым этапом в истории русского футуризма – своего рода синтезом коммунизма и авангарда, почему самими представителями направления было введено в оборот словосочетание «коммунистический футуризм».

До революции, в 1916 году, по инициативе Осипа Брика создан был ОПОЯЗ – группа теоретиков-формалистов, в которую входили О. Брик В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон. По своим взглядам они были

бренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 11.

[5] *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 4.

очень близки к кубофутуристам – они также были яростными противниками символизма и на нем выстроенных теорий, а свои новые теории поэзии выстраивали часто на поэзии футуристов.

Как личные отношения, так и литературные взгляды связывали с этой группой Владимира Маяковского. После революции они выступают вместе, именуя себя футуристами и заявив себя левым крылом искусства. К ним присоединяются также конструктивисты и другие художники-авангардисты, с тем чтобы совместно бороться за весомую долю прав и роли авангардного искусства в новом государстве. В деле продвижения футуризма в послереволюционные годы особенно большую роль играют Осип Брик и Маяковский, выступившие идейными и организационными лидерами революционного футуризма.

С революцией футуризм оживает, реорганизуется: «Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали “мы”»[6].

В феврале 1918 года В. Маяковский вместе с Д. Бурлюком и В. Каменским выпускают в Москве «Газету футуристов», в которой выступают как представители революционной литературы, излагают свои постреволюционные взгляды и требования к новому искусству. Газета всецело продолжает футуристические традиции как в поэтических, так и в манифестного характера текстах. Конечно, имело место переистолкование прежних футуристических взглядов с некоторым приспособлением к революции, однако существенного изменения в футуристическую суть газеты это еще не вносило. Они еще верят здесь в возможность автономии искусства. После завоевания партией политической и социальной свободы свою задачу они видят в завоевании духовной свободы[7].

О. Брик и Маяковский после Февральской, а затем и в первые месяцы после Октябрьской революции упорно борются за свободу и самостояние искусства[8], «классовость и идеологию считая несовместимыми с искусством»[9]. Наряду с этим, однако, вступают в переговоры с Луначарским и другими партийными деятелями с намерением проложить авангарду дорогу в новой системе. Они борются за свои принципы, пока это

---

6 *Маяковский В.* За что борется ЛЕФ? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 6.

7 *Бурлюк Д., Каменский В., Маяковский В.* Манифест Летучей Федерации Футуристов // Газета футуристов. 1918. № 1.

8 *Barooshian V.D.* Brik and Mayakovsky. The Hague, 1978, pp. 11–12.

9 Там же. С. 21.

еще возможно, и уступают, когда борьба делается бессмысленной, – не отвернувшись, но пробуя найти решения, совместить «интересы» партии и футуризма.

Навязанная идеология с самого начала закладывает в основу дискурса фальшь и понуждает вовлеченные в него силы к дипломатии, к постоянному доказыванию своего соответствия и преданности партии и партийной идеологии. Футуристы, желающие любой ценой сохранить свою авангардистскую идентичность, вынуждены вступать в эти бесконечные дискуссии и переговоры, доказывать свою преданность, полезность, созвучность. И так же, как круто менялась позиция Луначарского в зависимости от решений партии, в силу того же происходят изменения и во взглядах футуристов.

Вскоре становится очевидным, что либо надо сохранить верность принципам футуризма и удалиться с поля истории, либо найти формы сотрудничества. Они пересматривают свою стратегию и используют сложившуюся ситуацию: в момент, когда все отказываются сотрудничать с Луначарским, они выражают готовность работать с ним. Луначарский и футуристы идут на взаимные уступки. Приняв как предварительное условие создание идеологической и классовой литературы и согласившись исполнять агитационную функцию, футуристы берут на себя руководство сферой искусства, получают типографию и возможность своего периодического издания. Вокруг отдела искусства собираются видные люди времени: Кандинский, Шагал, Малевич, Родченко, Шкловский, Якобсон, Татлин, Кушнер и другие. За год своего существования издательство выпускает 6 книг: 4 книги Маяковского, один футуристический альманах и один сборник работ теоретиков-формалистов. В декабре 1918-го начинает выходить – как орган отдела – газета «Искусство коммуны».

Отношение к газете историков литературы противоречиво. Одни представляют ее как партийную и скучную, другие – как авангардно-новаторскую. Газета была официальным органом партии и выходила под непосредственным контролем Луначарского. На первом плане в ней проводилась идеологическая линия партии, утверждалось, что литература должна быть идейной и классовой, говорилось о перспективе новой пролетарской литературы. Однако газетой руководили авангардисты, объединившиеся под флагом футуризма, и футуризм в ней представляли как партийную и даже пролетарскую литературу, показывая общность коммунистических и футуристических идей и целей. В то же время они говорили о новаторском характере новой литературы, пропагандировали

футуристическую литературу как литературу будущего. Следовательно, газета была партийно-авангардистская.

Среди самих футуристов проявлялось различие в подходах. Против уступчивости футуристов восставал В. Шкловский, усматривая в ней сдачу позиций. В своей статье «Об искусстве и революции»[10] он считает величайшей ошибкой поиски связи между социальной революцией и формами искусства. Обращаясь к мысли о том, что «новая действительность создает новые формы искусства», он напоминает, что первична форма, и «новая форма создает новое содержание», форма не меняется соответственно содержанию: она меняется, потому что предшествующая форма устарела и непригодна. Обеспокоенность Шкловского уступкой позиций была реалистична, однако никакого предупредительного воздействия не возымела.

Футуристы злоупотребляют предоставленными им полномочиями и идут на провокационные шаги. Поддаваясь на подстрекательства Пролеткульта, они вступают в полемику с последним и провозглашают себя официальным партийным литературным крылом. Это вызывает недовольство партийного руководства. Весной 1919 года футуристы утрачивают все привилегии и типографские возможности.

Вновь в силу обстоятельств в годы НЭП-а футуристы еще раз удостаиваются благосклонности партии и получают возможность издавать журнал ЛЕФ.

ЛЕФ стал последним пристанищем футуристов. Футуризм вспыхнул в нем напоследок и погас. В течение двух лет своего существования ЛЕФ пытался показать жизнеспособность и полезность футуристических идей, теорий, техник. Прилагались все усилия найти параллели, схождения между их и партийными целями и средствами.

В марте 1923 года выходит в свет первый номер ЛЕФа. Он открывается тремя декларациями, представляющими взгляды лефовцев и принятую ими стратегию. Здесь и готовность к компромиссам, и попытка сохранить верность собственным ценностям – и уступка, и сопротивление. С одной стороны, обещают искупить старые грехи, не претендовать на монополию в сфере искусства, с другой – продолжаются заявления о том, что они взрывают старое и занимают сферу нового искусства. Футуризм считают лучшим выразителем коммунистической идеологии и будущим коммунистической литературы, при этом заявляют готовность поставить на службу партии свой талант, литературу, агитационный опыт.

---

[10] *Шкловский В.* Об искусстве и революции // Искусство коммуны. 1919. № 17. С. 2.

Под знаком футуризма, или коммунистического футуризма, в ЛЕФе выступают три основные силы: кубофутуристы, ОПОЯЗ и конструктивисты. Они продолжают ставить главный акцент на новой форме – поэтический строй, образ, язык, дают ей объяснение и оправдание. Статьи в ЛЕФе теоретиков ОПОЯЗ-а работают, как правило, на эту цель. Они доказывают, что футуристы создали новый язык, который лучше может передать жизнь, будни, заботы нового человека. Как отмечает Г. Винокур, русскому футуризму выпала «аналогичная миссия: устранить противоречие между языком современного ему быта и магическими чревовещаниями символистов», «сделать язык улицы»[11]. Брик и Маяковский в совместной статье пишут: «Мы знаем единый матерьял слова и пускаем его в сегодняшнюю обработку. Мы работаем над организацией звуков языка, над полифонией ритма, над упрощеньем словесных построений, над уточненьем языковой выразительности, над выделкой новых тематических приемов»[12].

Русские футуристы развивают в ЛЕФе теорию утилитаризма, а именно, что искусство должно быть функциональным и полезным. С. Третьяков утверждает, что футуризм, будучи индивидуалистическим поначалу, постепенно эволюционировал и, наконец, осознал свою общественную значимость[13]. В понятие «утилитаризм» футуристы вкладывают несколько основных идей. Одна из них – создание нового человека. «Должен создаваться человек-работник, энергичный, изобретательный, солидарно-дисциплинированный, чувствующий на себе веление класса-творца <…>»[14]. Другой их тезис: «искусство – метод строительства жизни», в противоположность буржуазному пониманию искусства как метода познания жизни. Этот метод предполагает перестройку жизни с помощью искусства: «Искусство сольется с жизнью, искусство проникнет жизнь. А значит не может быть ни какого-то особого занятия искусством <…>»[15]; искусство желает от гениальной изолированности перейти к «трудовому слиянию»[16]. Вместо прежнего творческого искусства предлагается понятие «производственное искусство», согласно которому искусство должно всецело раствориться в жизни, творческая мысль художника должна

[11] *Винокур Г.* Футуристы – Строители языка // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 206.
[12] *Маяковский В.В., Брик О.М.* Наша словесная работа // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 40–41.
[13] *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 195.
[14] Там же. С. 201.
[15] *Чужак Н.Ф.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12.
[16] Там же. С. 24.

служить не задачам украшения – она должна участвовать во всех производственных процессах[17].

На основе этих лефовских теорий формируется «теория факта», «которая предполагала максимальное приближение литературы к жизни»[18]. Последняя становится основной теорией лефовского правопреемника – Нового ЛЕФа.

Надо отметить, что, хотя и «литература факта», с одной стороны, была отступлением от принципов футуризма, с другой – это была и очередная попытка, приняв диктуемые партией установки, представить новаторство как их часть. Поскольку футуризм как таковой сделался осуждаемым, уязвимым, они отказываются от этого наименования и от основных признаков, с ним ассоциируемых.

Если в дореволюционный период футуристы сочетали в литературе техники живописи и музыки, то в ЛЕФе и Новом ЛЕФе они увлекаются новыми видами искусства – фотографией и кино, пользуются их приемами, например, монтажом – в литературе[19].

Несмотря на все усилия доказать партии свою преданность они так и не были признаны родственными. Экспериментальное искусство партия никогда не принимала как советскую литературу. В конце концов распускают и Новый ЛЕФ, и Маяковский вступает в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), чем и заканчивается история футуризма.

Футуризм в послереволюционной армянской литературе: «Стандарт»

С 1920 года Армения становится Советской и, руководимая уже из единого центра, Москвы, оказывается еще теснее связана с Советской Россией. Все процессы, происходящие в ней, находят немедленный отклик и в Армении. Армянская пресса оперативно представляет положение дел, обстановку на всей территории СССР.

Ситуация, сложившаяся в 1920-е годы в литературном поле Армении, в целом являет собой отражение послереволюционной русской дей-

---

[17] См: *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 197.

[18] *Николаева В.А.* Синтез кинематографичности и документальности в прозе ЛЕФа // Филология и культура. Philology and Culture. 2012. № 4 (30). С. 140.

[19] Об этом см.: *Николаева В.А.* Синтез кинематографичности и документальности в прозе ЛЕФа. С. 139–141.

ствительности. Разумеется, учитывая, что имеем здесь дело и со своим толкованием и локализацией.

Так, и в Армении, с ее до этого немногими пролетарскими писателями (Акоп Акопян, Шушаник Кургинян), за короткое время множатся их группировки, претендуя на роль ведущей и чуть ли не единственной силы в литературе. С другой стороны, выступают армянские революционные футуристы как последователи «левого», передового крыла русской революционной литературы.

Сразу же после советизации Армении встает вопрос определения пути и задач новой литературы. Пресса активно пропагандирует классовую литературу и поддерживает пролетарские группировки и писателей, воспринимая их литературные опыты как первые семена литературы нового строя жизни. Е. Чаренц, Г. Абов и А. Вштуни предлагают в этом контексте свою «концепцию» новой литературы. 6 июня 1922 года они выступают с «Декларацией трех», присоединяясь ею к русскому революционному футуризму.

В этой «Декларации» Трое выступают от имени пролетарской литературы, не подвергая сомнению, что новая литература будет классовой – пролетарской. Более того, в ней нет ни слова о футуризме. «Декларация трех» достаточно неопределенная, однако, отразившиеся в ней положения в более расширенном и растолкованном виде мы находим в написанной в те же дни статье Чаренца «Какой должна быть современная армянская поэзия: по поводу нашей декларации». И в декларации, и в статьях Чаренца этого периода, и в «Стандарте» в основе всех положений лежит коммунистическая идеология. Однако и сам этот документ, и деятельность последующих двух лет очевидным образом связываются с русским футуризмом.

Как мы видим, русские футуристы с середины 1919 года до начала 1922 года лишены были типографско-издательских возможностей, и хорошо знакомые с культурно-политическими событиями армянские поэты не могли не учитывать печальный опыт русских коллег. Армянские революционные футуристы обходят первый этап, пройденный русскими футуристами, когда они еще выдвигали требование свободного искусства, и присоединяются к движению на этапе компромисса. В «Декларации трех» и в статьях они явственно следуют газете «Искусство коммуны», проявляя большую готовность к компромиссу, чем русские футуристы в 1918–1919 годы. Если последние пытались представлять и продвигать футуризм как партийную и пролетарскую литературу, то Трое, взяв идеи футуристов, остерегаются, однако, использовать наименование «футу-

ризм». Их заявления намного более компромиссны, чем вышедший через два года по инициативе Чаренца «Стандарт».

В «Декларации трех» можно выделить несколько основных пунктов с ведущими, повторяющимися идеями «Искусства коммуны» и непосредственно ассоциирующихся с коммунистическим футуризмом:

1. Борьба против литературы прошлого. Манифест начинается с отрицания литературы времени, и в частности символизма. «“Утонченные сумерки” сменились сегодня багряной зарей и боевой горн борющегося класса разбудил нас от “грез забытья”». Чаренц обращается к вопросу со всею обстоятельностью и в статье «Какой должна быть современная армянская поэзия», в которой утверждает, что символизм – выражение «политических устремлений мелкой буржуазии»[20], «поэзия потерянной в суматохе современных больших и малых городов обывательской интеллигенции» (Ч VI, 10–11). По Чаренцу, следование традициям символизма – анахронизм, возврат к старому, и думать, что можно пользоваться его достижениями в литературной технике, языке, стиле, значит не быть марксистом, поскольку все эти формы принадлежат старому строю. (Как видим, и Чаренц подчиняется диктуемым ситуацией установкам и отдает дань фальшивому дискурсу).

Отметим, что на дореволюционном этапе русские футуристы в общем отрицании литературы прошлого особо акцентировали символизм. В «Искусстве коммуны» их задача – представить себя как литературу нового общественного строя, соотнести свою борьбу против прошлого с борьбой коммунизма против старого общественного строя, поэтому акцентируется их борьба против классической литературы и особо не выделяется символизм. Однако, поскольку партия выступает с защитой литературы прошлого и обвиняет футуристов в ее отрицании, футуристы в ЛЕФе смягчают свое общее отрицание литературы прошлого и сосредотачиваются на борьбе с символизмом.

2. Трое требовали: «Вынести поэзию из комнат к улице и массам и из книг – к живому слову». Декларация завершается еще одной формулировкой той же мысли: «Долой аристократические литературные школы, кабинетных писателей, спящие в библиотеках книги и салонных дам. Да здравствует живое художественное слово в творческих массах. Да здравствуют творческие массы с могучим их ритмом».

---

[20] *Чаренц Е.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Ереван, 1967. С. 15 (на арм. яз.). Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

Начиная с 1918 года это положение у футуристов одно из важных и периодически повторяемых. В опубликованном в «Газете футуристов» в 1918 году декрете футуристы (Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский) заявляли, что надо вынести искусство из подвалов на улицы: «Пусть улицы будут праздником искусства для всех»[21]. Они даже практически буквально претворяют этот призыв в жизнь, вывесив свои картины на Кузнецком мосту[22]. В том же декрете читаем: «Если до революции будетляне держали курс на публику аудиторий, то с первых же дней революции они целиком вышли на улицу, в толпу, слились с рабочими массами».

Мысль о вынесении искусства на улицы получает продолжение в «Искусстве коммуны». Так, первый номер газеты открывается стихотворением Маяковского «Приказ по армии искусства»: «Улицы – наши кисти. / Площади – наши палитры./ <…> На улицы, футуристы, / барабанщики и поэты!». Строки стихотворения становятся девизом следующих выпусков газеты. Причем стихотворение знакомо Чаренцу, поскольку фрагмент из него он приводит – как многозначительный пример футуристической зауми – в своей рецензии на книгу Абова «Нож к горлу». Впоследствии эту мысль встречаем и в ЛЕФе.

3. Ставили вопрос о содержании нового искусства: «Выражать то, что актуально – движение, классовая борьба, железо и красное».

Здесь имеем интересное соотнесение футуризма и коммунистической идеологии. Движение ассоциируется в первую очередь с футуризмом, а классовая борьба, железо и красное – с революцией, коммунистической политикой и идеологией.

4. Наконец, Трое ставили и вопрос формы – в последней части своей декларации:

«Для достижения этих целей в стихотворении нужно применять:

1) Ритм как движение

2) Образ как характеристику бытия

3) Стиль и язык как выражение материала и натуры».

Если в предыдущем пункте говорилось об актуальности темы, то здесь – об актуальности формы, и форма эта ассоциировалась прежде всего с футуристической формой, поскольку «ритм как движение» – формулировка сути футуристической поэзии.

---

[21] Декрет № 1 о демократизации искусств // Газета футуристов. М., 1918. № 1. Статья подписана: Маяковский, Каменский, Бурлюк.

[22] См.: *Jangfeldt B.* Majakovskiy and Futurism: 1917–1921. Stockholm, 1976. P. 22.

Положение «образ как характеристика бытия» раскрывается в статье Чаренца: «Материалом местного поэта может быть только бытие местных трудящихся, а кто-то, кто жил и вырос в другой среде и сильнее чувствует всемирное, – может воспевать всемирное. Но только и он формы своего творчества должен брать из бытия трудящихся мира, его стиль и образы, язык должны быть эквивалентны этому бытию» (Ч VI, 24). Русские футуристы в «Искусстве коммуны» предлагали писателям идти на фабрики, заводы, в мастерские, дабы верно отражать жизнь пролетариата.

Пункт «стиль и язык как выражение материала и натуры» тоже нетрудно связать с «Искусством коммуны», в которой футуристы в оправдание применяемой ими формы утверждали, что новую форму им диктует новая ситуация, опираясь при этом на известное положение марксизма «бытие определяет сознание»[23]. Конечно, необходимость таких оправданий вытекала из стремления соответствовать требованиям партии. Л. Троцкий писал в статье, что новая художественная форма, если брать в большом историческом масштабе, рождается как ответ на новое содержание[24]. Чаренц, обосновывая необходимость новой формы, также в своей статье ссылается на «марксистскую эстетику» – «материал или содержание определяет форму», из чего выводится, что языком и ритмом стихотворений Ваана Терьяна невозможно «воспеть современную жизнь» (Ч VI, 15). Он настаивает, что «армянская поэзия настоящего должна стараться найти новые формы соответственно психологии и характеру нашего трудового народа, дать ему песни и образы, способные организовать, ввести в художественное русло жизненные настроения сегодняшнего нашего обездоленного крестьянина и рабочего…» И думается, здесь очень важно следующее замечание поэта, что «эти формы могут быть не чисто пролетарскими – они такими и быть не могут, но они будут соответственны нашим сегодняшним трудящимся и будут приняты ими как родные произведения» (Ч VI, 22).

Новое футуристическое движение в армянской литературе связано в первую очередь с именем Чаренца, который был его инициатором и центральной фигурой. Надо отметить, что Чаренц к этому времени уже создал часть лучших своих произведений. В символизме и в постсимволистких его поэмах проявились самобытность стиля, совершенство язы-

---

[23] См: *Пунин Н.* О форме и о содержании // Искусство коммуны. 1919. № 18. С. 1.

[24] Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм // Пайкар. 1923. № 9. С.10 (на арм. яз.). Так же: Правда. 1923. № 166.

ка, а это значит – перед нами сложившийся поэт. Пролетарская же литература далека от профессионализма. Преданность революции по политическим его взглядам вовсе не обязывала Чаренца защищать пролетарскую литературу. Он неоднократно с возмущением пишет о множестве невежд и бездарностей, выступающих под маркой пролетарской литературы[25]. В этих обстоятельствах русский «коммунистический футуризм» был некой возможностью бегства. Чаренц в 1918 году уже присоединился к революции, создал свой символистский ряд произведений, ей посвященных, и свои романтические поэмы. Когда пролетарская литература преподносится как обязательный и неизбежный путь, во избежание его Чаренц пытается пойти по пути, избранному русскими футуристами, при этом в декларации он и его товарищи осторожнее, чем в поэзии. Важен и упомянутый факт, что в декларации нет ни слова о футуризме. Как отмечает армянский литературовед Гр. Плтян, «под названием этого движения помещают противодействующие силы»[26]. И надо сказать, что даже в статьях, которыми Чаренц отвечает на нападки, он всегда говорит от имени пролетарской литературы. Такая осторожность в декларации – неупоминание футуризма, принятие принципов пролетарской литературы – свидетельствует о том, что ее авторы пытались найти некий средний путь: хотели не смыкаться ни с пролетарской, ни с футуристической литературой, опасаясь оказаться под ударом. Однако от глаз критиков-социалистов не ускользает футуристическое бунтарство и экспериментаторство в их поэзии.

При всей осторожности армянские футуристы не избегают «ошибок» русских футуристов – восстают против литературы прошлого («долой спящие в библиотеках книги») и требуют начала новой литературы: «Мы должны дать нашим трудящимся соответствующее их психологии и бытию новое по содержанию и форме произведение и в вопросе формы исходить из сегодняшнего бытия» (Ч VI, 23). Гр. Плтян пишет: «Трое желают заявить и внести разрыв в историю поэзии»[27]. Немецкий литературовед Р. Гольдт считает требование нового начала одной из основных причин расхождений с партией: «Непоколебимое упорство авангарда в утверждении нового начала в искусстве, что впоследствии в пери-

---

[25] Лучший тому пример – статья «Пролетарская литература или “литературное” нашествие хулиганов». Об этом он говорит и в статьях «Pro domo sua», «Г. Абов: “Нож к горлу”» и других.

[26] *Плтян Гр.* Армянский футуризм. Ереван, 2009. С. 323 (на арм. яз.).

[27] Там же: С. 326.

од так называемого ЛЕФа претерпело лишь незначительный пересмотр, становится постоянной причиной разногласий с официальной культурной политикой РКП(б) и приводит к окончательному провалу движения – движения, которое в первую очередь благодаря разумному старту своих членов сыграло такую многообещающую роль во влиятельных органах Наркомпроса»[28].

Тот факт, что Чаренц, Абов и Вштуни были знакомы с футуризмом Кара-Дарвиша[29], а также с поэзией Маяковского и деятельностью русских футуристов до революции, доказывает, что, последовав в 1920-х годах за футуристами, эти поэты стремились шагать в ногу с революционной литературой, не примыкать к пролетарской литературе, проложить для партийной литературы новый путь.

С другой стороны, как показывает армянский литературовед Г. Эдоян, личный опыт Чаренца, внутренние процессы в поэзии логически приводят к футуризму[30]. Достигший совершенства в символизме, Чаренц пытается преодолеть его и выйти на новый путь. Бурное отрицание В. Терьяна и символизма происходят ради преодоления собственного символистского этапа. И борющийся против символизма футуризм с его антиэстетикой и экспериментаторством открывает Чаренцу новые горизонты.

Надо заметить и такое отличие Чаренца от футуристов: для него футуризм был всего лишь очередным этапом. Как показывает армянский литературовед А. Егиазарян, это не был хронологически обособленный период в его поэзии[31]: параллельно в те же годы он создает и эпические поэмы, и стилизованный под Саят-Нову[32] цикл «Песенник».

После публикации декларации Трое организуют различные выступления, вечера, лекции. «Заметим, что все это очень напоминало литературный быт русских футуристов – с афишами, выступлениями, демонстрациями и т.д.» (Ч VI, прим. 574). Однако очень скоро в группе возникают разногласия, и она распадается. Чаренц и Абов уезжают в Москву. Вштуни в том же году 14 декабря основывает Ассоциацию пролетарских писателей (Ч VI, прим. 584) и предпринимает античаренцевские выступления[33].

---

[28] *Goldt R.* Sprache und Mythos bei V. Chlebnikov. Mainz, 1987. S. 61.

[29] *Плтян Гр.* Армянский футуризм. Ереван, 2009. С. 320 (на арм. яз.).

[30] *Эдоян Г.* Поэтика Егише Чаренца. Ереван, 1986. С. 246 (на арм. яз.).

[31] *Егиазарян А.* Орган истории: Егише Чаренц. Ереван, 2007. С. 23 (на арм. яз.).

[32] Саят-Нова (1712–1795) – армянский поэт-ашуг.

[33] Примером этого может служить тот факт, что 24 января 1923 года Ассоциация пролетарских писателей организует обсуждение поэмы «Романс без любви» Ча-

1922–1924 годы – самые активные годы для армянского революционного футуризма – как с точки зрения развернувшегося вокруг него дискурса, так и для развития футуристической поэзии.

В феврале 1923 года Чаренц предпринимает попытку вместе с Каро Алабяном организовать «футуро-конструктивистский» журнал «Авангард», замысел, однако, не осуществляется, поскольку не находится финансирования (Ч VI, прим. 618).

В апреле 1923 года Чаренц печатает статью «Современная русская поэзия», в которой, по-видимому, под воздействием московских впечатлений фиксирует: «…говорить о современной русской поэзии – значит говорить преимущественно о том направлении, имя которому русский футуризм» (Ч VI, 47) – он «настоящий день русской поэзии» и «единственное господствующее направление» (Ч VI, 48). В многообразии русской литературы Чаренц выделяет три основных течения: символисты, футуристы, пролетарские писатели. Упоминается также имажинизм, который просуществовал недолго и был явлен наиболее ярко в лице С. Есенина.

В мае 1924 года в Москве, по инициативе Чаренца и архитекторов К. Алабяна и М. Мазманяна, выходит первый номер журнала «Стандарт»[34]. В тот же день Ал. Мясникян[35] провел долгую беседу с Чаренцем, после которой авторы сожгли весь тираж журнала. О подробностях беседы как Чаренц, так и его товарищи хранили молчание. Литературоведы высказывают об этом различные предположения, однако, по существу, ни одно из них окончательным считаться не может.

Чаренц в своей статье говорит о «Стандарте» как о продолжении «Декларации трех», призванном развить и конкретизировать ее положения[36].

По сравнению с декларацией, «Стандарт» был не только конкретнее, но и смелее во взглядах и прямо ссылался на русский футуризм и на ЛЕФ.

ренца, во время которого Вштуни читает поэму, а собравшиеся члены единогласно критикуют ее «антиреволюционный и буржуазный дух», квалифицируя ее как чуждой и вредной для пролетариата. См.: *Чаренц Е.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Ереван, 1967. С. 583 (на арм. яз.).

[34] Единственный экземпляр «Стандарта» сохраняется в Музее литературы и искусства им. Е.Чаренца: фонд Чаренца 395. В статье цитаты по этому экземпляру даны в тексте в скобках.

[35] Председатель Союзного Совета ЗСФСР (Закавказской социалистической федеративной советской республики).

[36] *Чаренц Е.* О литературной программе Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 3 (на арм. яз.).

На всем в журнале – на составе, темах, поднимаемых вопросах – сказывалось непосредственное влияние ЛЕФа. Хотя авторы и пытались представить себя не последователями ЛЕФа, а некой промежуточной силой между пролетлитературой и ЛЕФом, объективно оценивающей литературное поле, знающей недостатки и преимущества тех и других и, исходя из этого, предлагающей собственное решение. Они пишут: «Мы не принадлежим ни к одному из существующих литературно-художественных течений, у всех течений мы берем то, что может быть полезным делу пролетарской революции» (подстрочное примечание, Стандарт 1, 12). С той же позиции, то есть наблюдателей, а не последователей, пробуют они рассматривать ЛЕФ. Они имеют ясное представление о трех основных составляющих ЛЕФа (кубофутуристы, конструктивисты и ОПОЯЗ) и занимают ясную позицию по отношению к ним и к политике ЛЕФа. В целом они высоко оценивают ЛЕФ, однако критикуют его крайности: «левый, по сути самый правый анархофутуризм»[37], заумь, чистый формализм в теории литературы. В связи с № 5 ЛЕФа Чаренц пишет: «Основная наша точка зрения по ЛЕФу в том, что, если ЛЕФ очистит свои ряды от всякого рода “заумников”, он станет самым приемлемым и самым передовым течением. Такой, какой он сейчас, он двулик, не однонаправлен, и в этом состоит наибольший его недостаток»[38].

«Стандарт», хотя и не равнялся по объему с ЛЕФом (в нем было всего 16 страниц), состоял из тех же разделов и руководствовался той же логикой: программа, практическая и теоретическая части, книги и журналы, факты. Открывался он передовицей «Курс Стандарта», в которой определялись основные направления и цели пути. В передовице отразилось влияние ЛЕФа. Как и в ЛЕФе, авторы «Стандарта» касались в программе действующих в литературной арене сил, давали им оценку и определяли свое место и роль, необходимость своего существования в этом поле. Действующую прессу стандартовцы делили на два основных типа: «винегрет» и «пролетнытье». «Винегретными» они называли издания «Норк», «Пайкар» (Борьба) и «Верелк» (Подъем) с их более нейтральной позицией в отношении партийной литературы. А в «Мурче» (Молот) и «Дарбноце» (Кузница) «доминируют примитивнейшее нытье и отвлеченные

---

[37] Курс Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 1. Статья подписана: Е. Чаренц, К. Алабян, М. Мазманян (на арм. яз.).

[38] *Чаренц Е.* Книги и периодические издания // Стандарт. 1924. № 1. С. 7 (на арм. яз.).

высокопарные гимны и восхваления революции», что даже вредно, потому что «розовый туман романтизма скрывает будничные проблемы»[39]. Следовательно, в прессе недостает здоровой силы – «полностью посвященного литературе и искусству периодического издания», способного «проводить в этой области последовательную идеологическую линию, без отклонений и заниматься разработкой соответствующей этой идеологии формы – как на практике, так и в теории» («Курс Стандарта», Ст. 1, 1). «“Стандарт” берет на себя эту роль. Для новой литературы он предлагает конкретную формулу: актуальная социальная тема + чисто классовая идеология + последнее слово формальных достижений в данной ветви искусства» («Курс Стандарта», Ст. 1, 1). В отличие от «винегретных» журналов «Стандарт» принимает однозначную классовую идеологию, в отличие от романтизма и несовершенной формы пролетарской литературы предлагает актуальные социальные темы и совершенную новую, свежую форму. При этом, если «Искусство коммуны» и Трое пытались представить себя пролетарской литературой, отрицая роль пролеткульта и стремясь занять его место, ЛЕФ и, подобно ему, «Стандарт» пробуют представить себя как воспринявшую коммунистическую идеологию – вторую, наряду с пролеткультом, силу, не отрицают их существования и необходимости, а указывают на слабости, доказывая тем самым свою необходимость.

«Стандарт» берет основные принципы ЛЕФа, среди которых важны утилитаризм и вопрос формы в литературе и в теории. Они часто повторяют мнения ЛЕФа, напрямую на него не ссылаясь. В частности, точки зрения, отразившиеся в передовой «Курс Стандарта» и в статье «О литературной программе Стандарта», непосредственно корреспондируют с передовицей № 1 ЛЕФа, автором которой был Маяковский, и со статьей С. Третьякова «Откуда и куда?». И это неслучайно: к этим двум авторам ЛЕФа у Чаренца было особое отношение. В статье «Pro Domo Sua» он пишет: «Если надо сказать, то я могу объявить, что многому научился у Маяковского, которого с гордостью могу считать своим учителем» (Ч VI, 42). Из № 5 ЛЕФа «Стандарт» печатает в переводе Чаренца отрывок из поэмы С. Третьякова «Рычи, Китай»[40], а как пример верного применения бытописания приводит роман последнего (Ст. 1, 6).

---

[39] *Чаренц Е.* О литературной программе Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 5 (на арм. яз.).

[40] *Третьяков С.* Рычи, Китай // ЛЕФ. 1923. № 5. С. 23–32.

Подобно лефовцам, армянские футуристы в «Стандарте» выдвигали идею утилитарной литературы с исключительным требованием «активно воздействующего искусства»: «“Стандарт” низводит искусство с особенных его позиций и придает ему чисто утилитарное, практическое значение» («Курс Стандарта», Ст. 1, 1). Чаренц его трактует как полезное с общественной точки зрения и боевое искусство, объясняя и оправдывая такой подход теорией Г.В. Плеханова, по которой искусство всегда служит какому-либо классу и приносит пользу обществу, просто иногда делает это скрыто, иногда явно. По Чаренцу, для революционной литературы обязательно выполнять эту функцию открыто, с видимой и ощутимой пользой: «…борющийся класс безоговорочно обнажает социальную функцию искусства, припрягает его к непосредственной своей пользе, ставит на службу своим непосредственным, практическим, ощутимым целям. Борющемуся классу искусство нужно не потому, что оно доставляет “эстетическое удовольствие”, а потому что оно – “оружие”, оно борется, практически помогает в его борьбе, как пушка, как газета»[41].

В противовес старому восприятию искусства как эстетического удовольствия, ЛЕФ также предлагал использовать его как орудие пропаганды: «Агитработа против старой, расслабляющей волю эстетики, в той же мере, как и раньше, должна оставаться заданием футуристов, ибо для них вне боевой тенденции не может быть действенного искусства»[42]. «Наше оружие – пример, агитация, пропаганда»[43].

Как путь к созданию утилитарного искусства авторы «Стандарта» предлагают агитку в ее разновидностях: агит-сатиру, агит-драму. Чаренц утверждает, что агитка – «самый целесообразный и единственно приемлемый вид искусства, нужный сегодня», поскольку она – оружие, а не зеркало для отражения высокого и прекрасного. Дабы смягчить ожидаемую реакцию, Чаренц поясняет, что слово «агитка» они применяют «как термин, которым подчеркивается конкретный, непосредственный, неприкрытый прием приближения к материалу»[44], и что оно не в противоречии с глубиной материала. Агитку как новый и продуктивный жанр революционной литературы выдвигают и русские футуристы: «В работе над агит-

---

41 *Чаренц Е.* О литературной программе Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 5 (на арм. яз.).

42 *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 202–203.

43 *Маяковский В.* В кого вгрызается ЛЕФ // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 9.

44 *Чаренц Е.* О литературной программе Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 5 (на арм. яз.).

частушкой, газетным фельетоном, агит-пьесой, маршевой песней – окреп призыв футуристов: искусство в жизнь, к полному растворению в ней»[45].

Армянские футуристы создают агитки – такие, как сборники «Комальманах» Чаренца, «Единый фронт» Абова, пьеса в стихах «Капказ-тамаша» (агит-сатира) Чаренца. По «Стандарту», у агитки должен быть конкретный сюжет, ясный, доступный массам язык. В рецензии на сборник Чаренца «Комальманах» читаем: «Язык “Лица владетелей”, как и “Капказа”, вытекает из природы агитки, поскольку агитка, имея в виду массового читателя, требует в высшей степени ясного и понятного языка, даже когда материал сложный, как в данном случае»[46].

Авторы «Стандарта» следуют ЛЕФу и в вопросе жанров. Они принимают агитку, авантюрный роман времени пролетарской диктатуры, сатир-агитку, героическую (представляющую великие дела пролетариата) агит-драму и отрицают «1. аполитичное, статичное, информационное бытописание, будь то роман или драма; 2. также и психологические произведения» («Курс Стандарта», Ст. 1, 1). В статье С.Третьякова читаем: «Пока искусство не свергнуто со своего самостийного пьедестала, футуризм должен его использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству – агитвоздействие, лирике – энергическую словообработку, психологизму беллетристики – авантюрную изобретательную новеллу, чистому искусству – газетный фельетон, агитку; декламации – ораторскую трибуну, мещанской драме – трагедию и фарс. Переживаниям – производственные движения»[47].

Чаренц обосновывает, почему «Стандарт» против бытописательства и «психологизма». Что касается бытописательства, то его цель воздействовать примером, а борющимся классам подобные неактивные, аполитичные методы не нужны. Автор может использовать «бытовое» иногда как «полусредство», но не цель[48], а, чтобы показать «“живого человека”, да еще и “революционера”, надо не бытовые и психологические описания разводить, а дать действие»[49]. Здесь очевидно опять-таки переклич-

---

[45] *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 197.

[46] *Чаренц Е.* Книги и периодические издания // Стандарт. 1924. № 1. С. 8 (на арм. яз.).

[47] *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 202.

[48] См.: *Чаренц Е.* О литературной программе Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 5 (на арм. яз.).

[49] См.: *Чаренц Е.* Книги и периодические издания // Стандарт. 1924. № 1. С. 7 (на арм. яз.).

ка с ЛЕФом, в частности, с вышеупомянутой статьей С. Третьякова. Обращаясь к этому вопросу, С. Третьяков пишет: «… быт является глубоко реакционной силой, той, которая в ответственные моменты социальных сдвигов мешает организовываться воле класса для нанесения решительных ударов. Комфорт ради комфорта; уют, как самоцель; вся цепь традиций <…> – вот бытовая трясина <…>»[50]. Что касается психологии, Чаренц отмечает, что новая литература, исходя из марксистского мировоззрения, интересующегося не сущностью вещей, а взаимоотношениями, «должна интересоваться не тем, что происходит в так называемой душе индивида, а тем, какую роль играет он в производственных отношениях. Это не значит, что мы отрицаем "психологию", это значит только, что для раскрытия этой "психологии" достаточно дать действие»[51].

Важнейший вопрос, который «Стандарт» стремился решить в литературе, был вопрос формы. Если в «Декларации трех» этот вопрос преподнесен был очень неопределенно и осторожно, то в «Стандарте» открыто говорится о необходимости новой и усовершенствованной формы. Конечно, храня осторожность, редакция «Стандарта» оправдывала это требование с точки зрения коммунистической идеологии: «Мы за усовершенствованную литературную технику не потому, что усовершенствованная форма доставляет "эстетическое удовольствие", а по той простой и практической причине, что плохо сработанная вещь не достигает своей цели»[52]. «Стандарт» и здесь следует ЛЕФу, для которого форма была первоочередной, важным признаком футуризма, и ради нее они шли на множество уступок, искали и выдвигали самые различные объяснения.

Русские футуристы как в «Искусстве коммуны», так и в ЛЕФе продолжали рассматривать новую форму и язык как важный способ отображения текущего момента. Чаренц также был убежден, что о новом невозможно рассказывать в старых формах[53] и что произведение должно быть выражением своего времени (критикуя «Бессмертных» Д. Демирчяна, он говорит, что по подходу своему эта вещь могла быть написана и до Октября[54]).

---

[50] *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 200.

[51] *Чаренц Е.* О литературной программе Стандарта // Стандарт. 1924. № 1. С. 5–6 (на арм. яз.).

[52] Там же. С. 6.

[53] *Чаренц Е.* Книги и периодические издания // Стандарт. 1924. № 1. С. 7 (на арм. яз.).

[54] Там же.

«Стандарт» затрагивает и вопросы теории. Авторы выступают как противники формализма, требуют «сочетать формальный и социологический подходы» («Курс Стандарта»: Ст. 1, 1). Конечно, такова была и точка зрения ЛЕФа. В передовице ЛЕФа Маяковский советовал критикам-формалистам ОПОЯЗ-а к формалистическому методу добавить социологический: «Опоязовцы! Формальный метод – ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной»[55].

В живописи как в искусстве агитационном авторы «Стандарта» выдвигают на первый план «плакат, карикатуру, иллюстрацию, шарж, то есть те действенные виды данного искусства, которые имеют в виду массового потребителя и производятся механическими средствами»; старым жанрам изобразительного искусства противопоставляются «фотография и кино» («Курс Стандарта», Ст. 1, 2). Конструктивизм формируется в это время как новое течение, и высокая оценка его армянскими авторами, желание его освоить говорит об их стремлении следовать новациям. Как образец искусства карикатуры Алабян представляет Жоржа Гросса, чьи работы помещены во № 2 ЛЕФа с предисловием автора[56], откуда Алабяном приводится цитата в его статье. Важнейшим достоинством Гросса Алабян считает понятность его для всех[57].

Говоря об искусстве плаката, его истории, его необходимости сегодня, М. Мазманян касается и его техники, придает важность в нем фотомонтажу: «<…> в плакатах, имеющих целью точную картину действительности, например – положение в Германии, бездомные дети, голод и т.д., надо прибегать к фотомонтажу, то есть использовать фотографию как средство изображения»[58]. ЛЕФ и за ним последовавший Новый ЛЕФ были первыми развившими, параллельно с Европой, искусство плаката. Обложки обоих журналов оформлял, применяя фотомонтаж, один из основоположников конструктивизма Ал. Родченко.

Обращается «Стандарт» и к театру, и здесь вместо камерного театра он выдвигает передвижные труппы агит-театра и коллективы ра-

---

[55] *Маяковский В.* Кого предостерегает ЛЕФ // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 11.

[56] См.: *Гросс Ж.* К моим работам // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 27–30.

[57] *Алабян К.* Жорж Гросс // Стандарт. 1924. № 1. С. 8–9 (на арм. яз.).

[58] *Мазманян М.* Искусство плаката // Стандарт. 1924. № 1. С. 11 (на арм. яз.).

бочих клубов, состоящие именно из рабочих. В репертуаре предлагает агит-сатиру, политическую буффонаду, героическую агит-драму («Курс Стандарта», Ст. 1, 1). Идея явно взята у русских футуристов. В манифесте «Летучий театр» футуристы предлагают претворить в жизнь поданную Луначарским идею передвижного театра. По замыслу он должен был состоять не из профессионалов[59].

Чаренц с ревностно-горячей заинтересованностью воспринимает достижения ЛЕФа в фотографии и кино, отмечает, что и армянским авторам надо попробовать себя в этих новых ветвях искусства.

Подводя итоги, надо сказать, что ориентация на русский футуризм следует рассматривать как явление положительное, что нельзя недооценивать стремление представителей армянской литературы следовать новаторским тенденциям, применять на практике последние достижения. Действительно, очень важно, что они не ограничились отвлеченными идеями, что этот круг идей проявился в поэзии, в частности, в творчестве Чаренца, создавшего ряд интересных образцов революционного футуризма («Всепоэма», «Романс без любви», «Поэзозурна», «Капказ-тамаша», «Комальманах» и другие произведения).

Литература

1. *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. Париж: Изд. YMCA-PRESS, 1955. –159 с.
2. *Бурлюк Д., Каменский В., Маяковский В.* Манифест Летучей Федерации Футуристов // Газета футуристов. 1918. № 1.
3. *Винокур Г.И.* Футуристы – Строители языка // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 1. С. 204–213.
4. *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993. – 405 S.
5. *Гросс Ж.* К моим работам // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 2. С. 27–30.
6. *Луначарский А.В.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1964. – 702 с.
7. *Маяковский В.* Полное собр. соч.: В. 13 т. Т. 12: Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930) / Подгот. текста и примечания В.Ф. Земскова, Ф.Н. Пицкель, А.М. Ушакова, А.В. Февральского. М.: Художественная литература, 1959. – 716 с.

---

[59] *Маяковский В.В. и др.* «Летучий театр» // Маяковский В. Полное собр. соч.: В. 13 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1959. С. 446.

8. *Маяковский В.и др.* За что борется ЛЕФ? // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 1. С. 3–7.
9. *Маяковский В.*. Кого предостерегает ЛЕФ // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 1. С. 10–11.
10. *Маяковский В.* В кого вгрызается ЛЕФ // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 1. С. 8–9.
11. *Маяковский В.В., Брик О.М.*. Наша словесная работа // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 1. С. 40–41.
12. *Маяковский В., Каменский В., Бурлюк Д.* Декрет № 1 о демократизации искусств // Газета футуристов. 1918. № 1.
13. *Николаева В.А.* Синтез кинематографичности и документальности в прозе ЛЕФа // Филология и культура. Philology and Culture, 2012, № 4 (30). С. 139–142.
14. *Пунин Н.* О форме и о содержании // Искусство коммуны. Петербург, 1919. № 18.
15. *Третьяков С.* Откуда и куда? // ЛЕФ. М.-Петроград, 1923. № 1. С. 192–203.
16. *Шкловский В.* Об искусстве и революции // Искусство коммуны. Пг., 1919. № 17.
17. *Чужак Н.Ф.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. М.–Петроград, 1923. № 1. С. 12–39.
18. *Goldt R.* Sprache und Mythos bei V.Chlebnikov, Mainz, Lieber Verlag, 1987. – 296 S.
19. *Barooshian V.D*. Brik and Mayakovsky. The Hague: Mouton Press, 1978. – 157 p.
20. *Jangfeldt B.* Majakovskiy and Futurism: 1917–1921. Stockholm: Almqivst & Wilksell International, 1976. – 133 p.
21. *Stephan H.* «Lef» and the Left Front of the Arts. München: Otto Sagner, 1981. – 242 p.
22. *Եղիազարյան Ա.,* Պատմության երգեհոնը. Եղիշե Չարենց (Օրգա՛ն истории: Егише Чаренц), Ե., Տիգրան Մեծ, 2007:
23. *Էդոյան Հ.,* Չարենցի պոետիկան (Поэтика Егише Чаренца), Ե., ԵՊՀ հրատ., 1986:
24. *Մազմանյան Մ.,* «Պլակատի արվեստը» (Искусство плаката) // Ստանդարտ, Մոսկվա, 1924, № 1:
25. *Հալաբյան Կ.,* «Ժորժ Գրոս» (Жорж Гросс) // Ստանդարտ, Մոսկվա, 1924, № 1:
26. *Չարենց Եղ.,* Երկերի ժող. 6 h., h. 6, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1967:
27. *Չարենց Եղ.,* «Ստանդարտի գրական ծրագրի մասին» (О литературной программе Стандарта) // Ստանդարտ, Մոսկվա, 1924, № 1 *Չարենց Եղ.,* «Գրքեր և պարբերականներ (Книги и периодические издания)» // Ստանդարտ, Մոսկվա, 1924, № 1:
28. *Տրոցկի Լ.,* «Պոեզիայի ձևական դպրոցը և մարքսիզմը» // Պայքար, հավելված «Խորհրդային Հայաստանի», Ե., 1923, № 9:

РЕВОЛЮЦИЯ КАК ПРОБЛЕМА УСНУВШЕГО РАЗУМА

Владимир Кантор

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ-ВШЭ)
Международная лаборатория
русско-европейского интеллектуального диалога (НИУ-ВШЭ)

Аннотация: В статье рассматриваются ментальные причины российской революции 1917 года. Автор анализирует по сути дела общеевропейскую проблему – помрачения христианского разума, то, как во время социальных потрясений просыпается стихия, презирающая разум, рождается всеобщее безумие. В конце XVIII века гениальный испанец Франсиско Гойя создал серию офортов «Капричос», где центральной была картина, изображавшая спящего человека, которого окружают монстры и чудища, с знаменитой подписью «Когда разум спит, фантазия в сонных грезах порождает чудовищ». Разум не раз засыпал в истории, а чудовища выходили наружу и творили бесконечные злодеяния. Так случилось и в России, а далее потребовалось по меньшей мере столетие, чтобы выйти из хаоса безумия и вернуться в историю. Ф. Гойя оказался провидцем, точнее сказать, мыслителем, видевшим ущербность бытия. Сходные процессы фиксировали русская философия и литература.

Ключевые слова: революция, война, ужас, уснувший разум, масса, безумие, Ленин, Россия, Западная Европа.

REVOLUTION AS A PROBLEM OF A SLEEPING MIND

Vladimir Kantor

National Research University Higher School of Economics
International laboratory of Russian-European intellectual dialogue (HSE)

Summary: The article deals with the mental reasons of Russian 1917 Revolution. The author analyses in fact a paneuropean problem of the eclipse of a Christian mind, and shows how the elements wake up during the social upheavals, how the reason is being despised, how the general insanity is being born. At the end of the 18th century Goya, the famous Spanish genius, has created «Los Caprichos», a series of etchings where the central picture depicted a sleeping man surrounded by monsters and wild beasts. It holded a famous subscription, «The Sleep of Reason Produces Monsters». Not once the reason was sleeping in the human history, and the monsters came out and did endless misdeeds. That was exactly what happened in Russia, and at least a century was required for finding the way out of the chaos of the madness and returning to the history. Goya proved to be

a visionary, a true thinker, who saw the defectiveness of the being. The similar processes were recorded in the Russian philosophy and literature.

Ключевые слова: revolution, war, horror, sleeping reason, mass, madnessm Lenin, Russia, Western Europe

Безумие и ужас

XX век называют (и справедливо) эпохой войн и революций. В 1900 году в «Трех разговорах о войне, прогрессе и конце всемирной истории» это предсказал Владимир Соловьев. Предсказание сбылось: две мировых войны (не считая мелких, но кровавых), три русских революции – 1905 года, две в 1917 году, революция в Италии (1922 – Муссолини), революция в Германии (1933 – нацисты и Гитлер). Но гораздо точнее назвать это время эпохой ужаса. Прошли революции, анархизм, коммунизм, большевизм, бывшие псевдонимами разных форм наступившего на мир ужаса, но закон агрессии по отношению к ближнему под разными названиями пылает, как незатухающий костер.

Выдающийся австрийский этолог Конрад Лоренц полагал: «Более чем вероятно, что пагубная избыточная агрессивность, которая еще и сейчас сидит у нас, людей, в крови, как дурное наследство, является результатом внутривидового развития, действовавшего на наших предков десятки тысяч лет на протяжении всего палеолита. Едва лишь люди продвинулись настолько, что смогли благодаря оружию, одежде и социальной организации в какой-то степени избавиться от угрожавших им внешних опасностей, – голода, холода и нападений крупных хищников, так что эти опасности утратили роль существенных факторов отбора, – тотчас же, по-видимому, в игру вступил пагубный внутривидовой отбор. Отныне движущим фактором отбора стала война»[1]. Что же заставляло людей нарушать не только нормы цивилизации, но и инстинкта? Как представляется, тут мы должны ввести понятие «безумие».

В культуре и философии существуют диалектические *понятийные* пары: Добро и Зло, Свет и Тьма, Мир и Война, Бог и Сатана, Христос и Антихрист, и т.д. Думаю, что для интеллектуального прояснения некоторых исторических ситуаций имеет смысл обратить внимание еще на одну понятийную пару – Разум и Безумие. Понятие «разума» есть фило-

[1] *Лоренц К.* Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008. С. 124.

софский факт с античных времен, тогда же появилось и понятие «безумие» – не как метафора, а именно как понятие. Ведь понятие «безумие» образовано путем прямого перевода с греческого – aphrosyne. Речь тут о человеке потерявшем ум, разум. Кстати, Платон, сделавший разум фактом философского осмысления, в «Федре» понятийно обозначил и безумие, различая два его вида: болезнь и божественный дар. Насылаемое богами безумие в древнегреческих мифах вело к саморазрушению и убийству невинных (вспомним Геракла, Аякса, Медею). Божественный дар присущ творцам, болезнь – человеку среднему, человеку толпы, как мы сегодня сказали бы. Все знают о безумцах, сидящих в сумасшедших домах. Но история показывает и социальные движения, влекомые безумием. Речь, разумеется, идет о движении масс, ибо разум – это достояние личности.

Противопоставление людей на «разумных» и на «лишенных разума», очевидное языческой античности, по-своему пыталось преодолеть христианство. Священное Писание ясно и определенно различает отсутствие (или ослабление) разума как болезнь и безумие как злую волю, доходящую до слепого и безрассудного отрицания Бога: «Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”. Развратились они и совершили гнусные преступления; нет делающего добро. Бог с небес призрел на сынов человеческих, чтобы видеть, есть ли разумеющий, ищущий Бога. Все уклонились, сделались равно непотребными; нет делающего добро, нет ни одного» (Псал. 52: 2–4). Недаром христианство выдвинуло на первое место не просто разум, а святость, доступную по вере всем: больным и здоровым, разумным и немудрым. Апостол Павел говорил: «Мы безумны Христа ради» (1Кор.4:10), а апостол Иоанн, что «Сын Божий пришел и дал нам свет и разум» (1 Ин.5,20). Народная мудрость гласит: кого Господь хочет погубить, того Он лишает разума. Во все времена лишенные разума под разными предлогами изничтожали носителей разума и святости, чтобы в мире угас свет и воцарился древний ужас. Известна история, как в 1920–1930-е годы на глазах крестьян красноармейцы разоряли церковь, один из них выстрелил в икону и спросил: «Ну что, накажет меня ваш бог?!!» Ответ из толпы: «Уже наказал...» – «И как?» – «Разума лишил!»

То, что регуляторы цивилизации ломаются под натиском безумия, К. Лоренц не увидел, хотя войну видел изнутри. Иначе накопление избыточны злых энергий в человеке, не сдерживаемых уж социальными регуляторами, он назвал бы «безумием». К. Лоренц, правда, зафиксировал, что существует особый тип социальной организации – это сбившаяся вместе

«анонимная стая», в этой организации идет коллективная борьба одного сообщества против другого. Эта модель может претендовать на роль «зла» как такового. К. Лоренц имеет в виду крыс, способных соединяться в партии, когда внутри одного вида возникает смертельная вражда. И великий этолог резюмирует: «Такая социальная организация представляет собой модель, позволяющую наглядно увидеть опасности, угрожающие нам самим»[2]. *То есть тот, кого перестает держать в узде даже сила инстинкта, уже не человек, а безумный зверь.*

Через эпоху варварства и дикости, прошли все культуры. Архетипы дикости и варварства не умирают – они засыпают до тех пор, пока какой-то внешний толчок их не пробудит. В конце XVIII века гениальный испанец Ф. Гойя создал серию офортов «Капричос», где центральной была картина, изображавшая спящего человека, которого окружают монстры и чудища, со знаменитой подписью «Когда разум спит, фантазия в сонных грезах порождает чудовищ». Разум не раз засыпал в истории, а чудовища выходили наружу и творили бесконечные злодеяния. Ф. Гойя оказался провидцем, точнее сказать, мыслителем, видевшим ущербность бытия.

В последние десятилетия понятие «безумия» вновь ввел в философский дискурс знаменитый французский философ Мишель Фуко, который писал, что безумие «играло нашей историей с глубокого Средневековья и вплоть до XX века, а может быть и дольше», что «безумие образует обнаженную истину человека», когда уходит «живой образ пылающего разума»[3]. В войне и революции «живой образ пылающего разума», выражаясь словами М. Фуко, гаснет.

Замечательный русский писатель Леонид Андреев в знаменитой повести «Красный смех» определил состояние человека во время войны двумя словами, которые рефреном проходят через весь текст: «…безумие и ужас». На протяжении повести писатель рисует, как ужас изувеченных людских тел перерастает в безумие еще живых. Один из вождей революции 1917 года, Л.Д. Троцкий, вспоминая начало войны, приводит свой разговор с австрийским социалистом Фридрихом Адлером: «На улицу сейчас выходят все неуравновешенные, все сумасшедшие, это их вре-

---

[2] *Лоренц К.* Так называемое зло. С. 218.

[3] *Фуко М.* Безумие, отсутствие творения // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова. СПб.: Издательство СПбГУ, 1998. С. 203.

мя. Убийство Жореса – только начало. Война открывает простор всем инстинктам, всем видам безумия»[4].

Датчанин Сёрен Кьеркегор писал, что Библия «отказывает человеку, пребывающему в невинности, в знании различия между добром и злом. <…> В этом состоянии царствует мир и покой; однако в то же самое время здесь пребывает и нечто иное, что, однако же, не является ни миром, ни борьбой; ибо тут ведь нет ничего, с чем можно было бы бороться. Но что же это тогда? Ничто. Но какое же значение имеет ничто? Оно порождает страх»[5]. Angest у С. Кьеркегора и Angst у М. Хайдеггера можно перевести, как страх, но у М. Хайдеггера сегодня переводят, как *ужас*, и, как увидим, смыслово эти понятия близки, хотя у датского мыслителя Angest более психологическое понятие[6], но поскольку это слово связано с библейскими темами, то его можно сблизить и с хайдеггеровским онтологическим понятием. Н.А. Бердяев, несмотря на свой перевод хайдеггеровского Angst как страха, почувствовал здесь и нечто другое: «Страх лежит в основе жизни этого мира. <…> Если говорить глубже, по-русски нужно сказать – ужас»[7].

М. Хайдеггер задавал вопрос: «Бывает ли в нашем бытии такая настроенность, которая способна приблизить к самому Ничто?» И сам отвечал на него: «Это может происходить и действительно происходит – хотя достаточно редко, только на мгновения, – в фундаментальном настроении ужаса»[8]. Это чувство стало определяющим в XX столетии. Не случайно, М. Хайдеггер делает это понятие одним из основных в своей философской системе: «Ужасу присущ какой-то оцепенелый покой. Хотя ужас это всегда ужас перед чем-то, но не перед этой вот конкретной вещью. Ужас перед чем-то есть всегда ужас от чего-то, но не от этой вот определенной угрозы. И неопределенность того, перед чем и от чего берет нас ужас, есть

---

[4] *Троцкий Л.* Моя жизнь. Опыт автобиографии. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. С. 230.

[5] *Кьеркегор С.* Понятие страха // Кьеркегор Сёрен. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 143.

[6] «У Киркегарда Angst носит скорее психологический характер, у Гейдеггера (так произносился Хайдеггер до войны русскими мыслителями. – *В.К.*) же космический» (*Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого. М.: Фолио, 2003. С. 390).

[7] Там же. С. 388.

[8] *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? // Хайдеггер Мартин. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 20.

не просто недостаток определенности, а принципиальная невозможность что бы то ни было определить. <...> Ужасом приоткрывается Ничто»[9].

На место свободного трагического героя, вступающего в борьбу с целым миром, пришел оцепенелый от ужаса герой, который не может вступить в борьбу с миром, с Бытием, ибо оно исчезло, вместо него Ничто, с которым априори ясно, что бороться немыслимо и бессмысленно. Но это Ничто вело смертельную борьбу с людьми: вырезались целые сословия, уничтожались города, деревни, промышленность, нации, прежде всего евреи, родившие Спасителя, хотя апостол Павел говорил, что в христианстве несть ни эллина, ни иудея.

Любопытно, что Россия, русская культура одной из первых увидела опасность для развития человечества в Безумии. М. Фуко уже отмечал, что сумасшедшие дома наполняли Европу (к примеру, был знаменитый лондонский Бедлам). Но до XX столетия в Европе это явление не приобрело тот метафизический смысл, какой увидели в нем русские мыслители. В 1847 году в повести «Доктор Крупов» А.И. Герцен писал: «Разверните какую хотите историю, везде вас поразит, что вместо действительных интересов всем заправляют мнимые, фантастические интересы; вглядитесь, из-за чего льется кровь, из-за чего несут крайность, что восхваляют, что порицают, – и вы ясно убедитесь в печальной на первый взгляд истине – и истине полной утешения на второй взгляд, что все это следствие расстройства умственных способностей»[10]. А.И. Герцена не оставляла эта тема. В одной из последних повестей «APHORISMATA», сочинение ученика доктора Крупова прозектора Тита Левиафанского (очевиден намек на Т. Гоббса), он пишет: «Умом и словом человек отличается от всех животных. *И так, как безумие есть творчество ума, так вымысел – творчество слова.* Одно животное пребывает в бедной правдивости своей и в жалком здравом смысле»[11]. Русские мыслители констатировали главное: именно безумие ломает предохранительные клапаны развития человечества.

Тема безумия при возможном переустройстве мира занимала умы, учитывавшие опыт Французской революции. Французская революция

---

[9] Там же. С. 21.

[10] *Герцен А.И.* Доктор Крупов // Герцен А.И. Собр.соч.: В 30 т. Т. IV. М.: АН СССР, 1955. С. 263.

[11] *Герцен А.И.* Aphorismata // Герцен А.И. Собр.соч.: В 30 т. Т. XX (1). М.: АН СССР, 1960. С. 117.

была поначалу для русских радикалов примером прорыва к свободе. Но это были мечты. Реальность была иной. Об ужасах французской революции в середине XIX века рассказал англичанин Ч. Диккенс в «Повести о двух городах», а в XX веке в России о ее кошмарах вспоминал Ив. Бунин. Г.П. Федотов в своем знаменитом рассуждении о свободе отказал Французской революции в праве претендовать на введение этого понятия в европейскую жизнь: «Трудно понять, каким образом Великая французская революция могла считаться колыбелью свободы. Так думают люди, для которых ярлыки и лозунги важнее подлинных исторических явлений. <…> Революция нашла в старом режиме, вместе с устаревшими привилегиями и неоправдываемым уже гражданским неравенством многочисленные островки свободы: самоуправление провинций, независимость суда (парламентов), профессиональные корпорации, университет. Она уничтожила все это»[12]. Еще А.С. Пушкин увидел во французском порыве явления абсолютного безумия. Знал ли он, что якобинцы казнили великого химика Лавуазье и философа Кондорсе? – но, о том, что они отправили на казнь замечательного поэта Андре Шенье, великий русский поэт написал так:

Оковы падали. Закон,
На вольность опершись, провозгласил равенство,
И мы воскликнули: *Блаженство!*
О горе! о безумный сон!
Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор.
Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
Избрали мы в цари. О ужас! о позор!

XX век не раз определялся как век массового безумия, коллективного психоза. Словно исполнились мрачные предчувствия Ф.М. Достоевского: «Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселившиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими» («Преступление и наказание»). Но среди провидевших это безумие нельзя забыть и А.И. Герцена. Иван Карамазов, как

---

[12] *Федотов Г.П.* Рождение свободы // Федотов Г.П. Судьба и грехи России. В 2 т. Т. 2. СПб.: София, 1992. С. 270–271.

известно, написал поэму «Геологический переворот», в которой, как несложно догадаться, не могли не прозвучать строки о грядущих днях из любимого Достоевским текста Герцена «С того берега»: «Или вы не видите <...> новых варваров, идущих разрушать? – Они готовы, они, как лава, тяжело шевелятся под землею, внутри гор. Когда настанет их час – Геркуланум и Помпея исчезнут, хорошее и дурное, правый и виноватый погибнут рядом. Это будет не суд, не расправа, а катаклизм, переворот...»[13]

А. Камю в «Бунтующем человеке» заметил о русских нигилистах, что по чердакам и подвалам, малозаметные, они готовили грядущие социальные катастрофы, где «правый и виноватый погибнут рядом»! Словно в колбах выращивались эти злые идеи-трихины, а в других колбах готовились бомбы, взрывавшие правопорядок. В стихотворении «Трихины» (1917) М. Волошин, уже отчасти подытоживая, но и продолжая пророчество Достоевского, написал:

Исполнилось пророчество: трихины
В тела и в дух вселяются людей.
И каждый мнит, что нет его правей.
Ремесла, земледелие, машины
Оставлены. Народы, племена
Безумствуют, кричат, идут полками,
Но армии себя терзают сами,
Казнят и жгут – мор, голод и война.

Великий русский ученый Александр Леонидович Чижевский, основоположник гелиобиологии писал: «Иногда разгар борьбы вскрывает всю обширную область человеческого безумия, неуравновешенности и страсти. Стихийные насилия, ожесточение, остервенение, эпилептическое исступление, жажда мщения, эпидемии убийств, паник, погромов, опустошительных набегов, отчаянных битв, массовых истреблении, кровавых бань, а также мятежи, бунтарства, сопряженные с проявлением фанатизма и героизма, достигают своего апогея. Массы и толпы могут ликовать при виде самых ужасных насилий, зверств, убийств. Ими изобретаются мучительнейшие казни. Безумие воплощается в жизнь. То, что считалось невозможным и диким в период минимальной возбудимости, в период мак-

[13] *Герцен А.И.* С того берега // Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. Т. V1. М.:АН РАН, 1955. С. 58.

симума вполне может идти рука об руку с *моралью и возвышенностью преследуемых идеалов* (выделено мною. – *В.К.*). Перед этими порывами и проявлениями как масс, так и отдельных индивидов, вследствие необычайного состояния психического возбуждения, должны заглохнуть чувства опасности, самосохранения, даже инстинкт»[14]. Как видим, для ученого гелиобиолога безумие побеждает даже инстинкт самосохранения. *Единственное, но чрезвычайно важное уточнение:* о безумии может писать только здоровый человек. Безумец безумия не видит, считая свои действия «моральными и возвышенными».

Война

Европа пережила очень много войн. Еще Гераклит писал: «Должно знать, что война общепринята, что вражда есть закон (δίκη), и что все возникает через вражду и взаимообразно» (80 DK). «Война (Полемос) – отец всех, царь всех: одних она объявляет богами, других – людьми, одних творит рабами, других – свободными» (53 DK)[15]. Войны всегда шли: за территории, за наследство и т.п. К XX веку мотивы немного изменились, но войны остались мерой исторического времени. Вот что пишут об эпохе начала XX века современные историки: «Нельзя сказать, чтобы об ужасах и последствиях грядущей войны не предупреждали – цепь предостережений, звучавших повсеместно, тянулась с конца XIX в. Правда, одни предрекали разгром Германии, другие – России, третьи писали о гибели европейской цивилизации вообще. Звучали и прогнозы о том, что через несколько десятилетий Россия – наиболее динамично развивающаяся страна Старого света – станет гегемоном европейской цивилизации. Мир заплутал между примордиалистскими страхам и прогрессистскими иллюзиями»[16]. Но понятно, что в начале XX века войны ждали все. Разные причины, но цель была единая – война. Возможно, Западу было бы выгодно загасить Россию в период подъема. Причем важно отметить невероятно выросшую связь русской и западноевропейской духовной культур: открыта современная русская живопись, слушают Ф. Шаляпина, гре-

---

[14] *Чижевский А.Л.* Физические факторы исторического процесса. Калуга, Калуга-Марс,1924. С. 40.

[15] Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. М.: Наука, 1989. С. 201–202.

[16] *Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г.* Война, породившая революцию. М.: Новый хронограф, 2015. С. 12.

мят дягилевские сезоны, Л. Толстой и Ф. Достоевский становятся интеллектуальными кумирами Запада. Я специально подчеркиваю выросший интерес Запада к России. Россия Запад всегда чтила.

Как пишет крупнейший современный французский историк Элен Каррер д'Анкос, «Россия, казалось, выиграла свое историческое пари, которое столько раз проигрывала и столько раз начинала заново: положить конец отставанию, найти свое место в Европе, вновь встать на тот путь развития, которым следовали европейские страны»[17]. В силу в том числе и этих причин, по словам русских историков: «Подготовка к войне велась неуверенно: стратеги не знали, чего ждать от политиков. Последние, в свою очередь, стали заложниками людских эмоций – нельзя было не защитить "братьев-славян". Развитие информационных технологий произвело парадоксальный эффект: мир стал в наибольше степени руководствоваться не разумом, а чувствами, не расчетом, а инстинктом. И в России "откат в прошлое" произошел с особой силой»[18].

Какие же чувство обуревали начавшего играть решающую роль «человека массы»?

Ожидания солдатских масс имели вроде бы основания. Как считает английский историк Д. Ливен, Российская империя проиграла войну не потому, что ее армия потерпела поражение, а потому, что обрушился ее внутренний фронт. До революции 1917 года военное положение России было во всяком случае не хуже, чем положение ее западных союзников. Российская армия в целом уступала германской, но то же самое можно сказать о французской и британской. Экономические и военные действия России в 1916 году часто производили сильное впечатление. Знаменитый Брусиловский прорыв, нанесший существенный урон австрийским и немецким войскам, имел все основания считаться наиболее удачной наступательной операцией союзников до 1918 года. Действия русских на турецком фронте были несравненно более успешными, чем действия британцев, потерпевших от османских войск чувствительные поражения при Галлиполи и в Месопотамии в 1915 году. Российская армия одерживала победы над турками в каждом сражении и ко времени начала революции глубоко внедрилась на территорию Анатолии. «Таким образом, можно сказать, что революция была не следствием военных неудач, а скорее результатом экономических тягот военного времени. Но основной ее при-

---

[17] *Д'Анкос Э.К.* Незавершенная Россия. М.: РОССПЭН, 2005. С. 161.

[18] *Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г.* Война, породившая революцию. С. 17.

чиной оказалась полная утрата доверия царскому режиму среди большинства российских элит и российских городских масс»[19].

Был и своего рода все растопляющий Гольфстрим – революционеры и политики, которые ждали, что война рано или поздно создаст революционную ситуацию. В.И. Ленин, потерявший свою энергию, когда реформы П.А. Столыпина приобрели все большую мощь, решил, что теперь революция становится невозможной. Но, как только началась война, он ожил: «В 1905 году Ленин с завидной проницательностью понял, что неудачная война может вызвать революцию. Затянувшаяся Первая мировая война дала ему другой источник воодушевления, весьма чуждый марксизму. Ленин почувствовал, что игра на национальных амбициях может стать лучшим орудием всеобщей победы пролетариата»[20]. Член Государственного совета, руководитель Министерства иностранных дел, родственник П.А. Столыпина, С.Д. Сазонов вспоминал: «Революция, уже раз в 1906 году сломленная Столыпиным, увидела наступавшую для нее смертельную опасность и рукой Богрова свалила этого благороднейшего сына России. Принято говорить, что нет людей незаменимых. Но Столыпина у нас никто не заменил, и революция, среди тяжелой нравственной и материальной атмосферы войны, восторжествовала. Пока я пишу эти строки, передо мной живо встает величавый в своей силе и простоте образ Столыпина, и мне припоминаются неоднократно слышанные от него слова: “Для успеха русской революции необходима война. Без нее она бессильна”. В 1914 году мы получили эту войну, а после трех лет тяжелой борьбы, которую нам пришлось вести одиноким и отрезанным от общения с нашими союзниками, к нам прибыла из Германии и революция в лице Ленина и его сообщников, отдавшая себя на служение нашим врагам и радостно принятая ими, как желанная сотрудница»[21].

Из войн очень часто возникали перевороты и революции, и, как правило, чем разрушительнее была война, тем разрушительнее следующая революция. В книге «О революции» Ханна Арендт писала, что эта связь особенно ясно проявилась в Новое время: «Война и революция до сих пор составляют две центральные темы политической жизни XX века»[22]. Писатель-эмигрант Марк Алданов констатировал: «На трудном пути ре-

---

[19] *Ливен Д.* Российская империя и ее враги. М.: Европа, 2007. С. 451–452.

[20] *Д'Анкос Э.К.* Ленин. М.: РОССПЭН, 2002. С. 140.

[21] *Сазонов С.Д.* Воспоминания. М.: Международные отношения. 1991. С. 284–285.

[22] *Арендт Х.* О революции. М.: Европа, 2011. С. 5.

волюции одни заблуждались меньше, другие больше. <…> Но и без тысячи ошибок над всеми неумолимо висел и висит рок великой войны»[23].

Великая Французская революция напугала даже Ф. Ницше: «*Безумие в учении о перевороте.* Существуют политические и социальные фантазии, которые пламенно и красноречиво призывают к перевороту всего общественного порядка, исходя из веры, что тогда тотчас же как бы сам собой воздвигнется великолепнейший храм прекрасной человечности. В этой опасной мечте слышен еще отзвук суеверия Руссо, которое верит в чудесную первичную, но как бы *засыпанную* посторонними примесями благость человеческой природы и приписывает всю вину этой непроявленности учреждениям культуры – обществу, государству, воспитанию. К сожалению, из исторического опыта известно, что всякий такой переворот снова воскрешает самые дикие энергии – давно погребенные ужасы и необузданности отдаленнейших эпох; что, следовательно, переворот хотя и может быть источником силы в ослабевшем человечестве, но никогда не бывает гармонизатором, строителем, художником, завершителем человеческой природы. – Не умеренная натура *Вольтера*, склонная к упорядочению, устроению, реформе, а *страстные безумия и полуобманы* (курсив мой. – *В.К.*) – Руссо пробудили оптимистический дух революции. <…> Этим духом надолго был изгнан *дух просвещения и прогрессивного развития*; подумаем – каждый про себя, – можно ли снова вызвать его к жизни!»[24]

Французская революция существенно отличалась от английской. Английская выросла из английской гражданской войны (*English Civil War),* где движущей силой были пуритане, но именно поэтому, как полагал Т. Гоббс, она исходит из единства церкви и государства: «Я определяю церковь как общество людей, – писал он, – исповедующих христианскую религию и объединенных в лице одного суверена, по приказанию которого они обязаны собираться и без разрешения которого они собираться не должны. <…> Христианское государство и церковь – одно и то же»[25].

Немецкие философы, приветствуя борьбу за свободу во Франции, не могли отказаться от христианства – ни Кант, ни Гегель, ни тем более великий немецкий романтик Новалис. Напомню слова Новалиса: «Были пре-

---

[23] *Алданов М.* Армагеддон. М.: НПК Интелвак, 2006. С. 111.

[24] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 440.

[25] *Гоббс Т.* Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1991. С. 186.

красные, блестящие времена, когда Европа была христианской землей, когда единый христианский мир заселял эту человечески устроенную часть света; большие нераздельные общественные интересы связывали самые отдаленные провинции этой обширной духовной империи»[26]. Отказ от этих ценностей – прямой ход к идее, что «все позволено», что возможен прогресс, не видящий человека, отказывающийся от христианского разума. Тексты Г. Лебона, Э. Канеттти, З. Фрейда, В. Ленина и А. Гитлера – мощный показатель смены духовной парадигмы исторического развития.

Признаки революции

Как же случилась революция? Война очевидно не проиграна. Голода в столице нет. Но толпы дезертиров и оборванцев бродят по столице, порядка на улицах нет. Женщины вышли на улицы, задержка с хлебом. От этих немного странных требований (еда была) исходит ощущение зомбированности. Народ вдруг вспомнил 9 января, когда царь отдал приказ стрелять в народ, шедший к нему с хоругвями. Сегодня можно читать, что Николай-де не знал о готовящемся расстреле народного шествия, но достаточно открыть его дневник, чтобы увидеть, как в записи 8 января он показывает полную осведомленность: «Во главе рабочего союза какой-то священник – социалист Гапон. Мирский (министр внутренних дел. – *В.К.*) приезжал вечером для доклада о принятых мерах»[27]. Речь же шла о том, чтобы по приказу царя объявить Петербург на осадном положении, тем самым давая возможность для применения военной силы против пока еще мирных подданных. Уваровская формула дала самую серьезную трещину. Православный народ был расстрелян самодержцем, или, следуя другой формуле – Достоевского («царь – отец, мы, народ, – его дети»), было совершено публичное детоубийство. Иными словами перестала работать не только имперская наднациональная идея, но и национальная, точнее, националистическая идея показала свою недееспособность. С.Н. Булга-

---

[26] *Novalis*. Die Christenheit oder Europa // Novalis (Fridrich von Hardenberg). Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa. Stuttgart, Reclams Universal Bibliothek, 1984. S. 67.

[27] Дневники Императора Николая II. М.: ORBITA, 1991. С. 246. А на следующий день он записывал о результатах своего приказа: «В Петербурге произошли серьезные беспорядки вследствие желания рабочих дойти до Зимнего дворца. Войска должны были стрелять в разных местах города, было много убитых и раненных. Господи, как больно и тяжело!» (Там же).

ков писал об этом так: «Агония царского самодержавия продолжалась все царствование Николая II, которое все было сплошным самоубийством самодержавия. <…> Раньше могло казаться, что революцию сделали революционеры. <…> К несчастью, революция была совершена помимо всяких революционеров самим царем, который влекся неудержимой злой силой к самоубийству своего самодержавия. <…> Я ничего не мог и не хотел любить, как Царское самодержавие, Царя, как мистическую, священную Государственную власть, и я обречен был видеть, как эта теократия *не удалась* в русской истории. <…> Неудача самодержавия в лице Николая II была настолько велика, непоправима, что она обрекала того, кто мог и хотел любить только самодержавие, понятое как государственная вселенская идея, на ежечасное умирание»[28].

Вступив в войну с Германией, самодержавие само произвело ревизию петровского наследия. Начались переименования, и столица империи стала Петроградом. Воевавший на германском фронте русский философ Федор Степун констатировал: произошло «бездарное и безвкусное переименование Петербурга Петра и Пушкина в Шишковско-националистический Петроград»[29]. Переименование не просто русифицировало имя города, но и лишило город его святого (исчезло «Санкт»!), уничтожив тем самым один из главных имперских символов, восходящих к Петру I. Конечно, не обошлось без ура-патриотических восторгов, в том числе поэтов (например, С. Городецкого), не понимавших глубинного смысла происходящего (т.е. уничтожения Петровской идеи). Характерно, что тогда же были выдуманы «богатырки», ставшие после революции «буденновками». Символ всегда есть сгущенное воплощение реальности. И уж, конечно, гораздо проще было возникнуть Ленинграду из Петрограда, нежели из Санкт-Петербурга. Далее уже шло простое продолжение переименований, подмена исторических сущностей. Ставши Петроградом, Санкт-Петербург превратился в инвариант Москвы. То духовное напряжение в стране, которое вызывал подлинно европейский город, противостояние двух столиц, создававшее духовное поле в ранее монологической культуре, сошло на нет. Град Петра потерял смысл своего существования. Поражение Петрова града стало неизбежным, а вместе с ним погибла и русская европейская империя.

---

[28] *Булгаков С.Н.* Пять лет (1917–1922) // Булгаков С.Н. Тихие думы. М.: Республика, 1996. С. 332.

[29] *Степун Ф.* Из писем прапорщика-артиллериста. Томск: Водолей, 2000. С. 5.

В поэме «Россия» (1924) М. Волошин увидел в этом переименовании открытие пути бесам:

Санкт-Петербург был скроен исполином
Размах столицы стал не по плечу
Тому, кто стер блистательное имя.
Как медиум, опорожнив сосуд
Своей души, притягивает нежить, –
И пляшет стол, и щелкает стена –
Так хлынула вся бестолочь России
В пустой сквозняк последнего царя.

Революция, японская война, Первая мировая война, в которую ввергнул начинавшую набирать силы Россию последний царь, – все это будило худшие инстинкты людей. Возникла *масса*, о которой так много писали потом философы от Н. Бердяева до Х. Ортеги-и-Гассета и Э. Канетти. Напомню наблюдение Н. Бердяева: «Новый антропологический тип вышел из войны, которая и дала большевистские кадры»[30]. Это был не только кризис империи, это был очевидный кризис христианства, которое только и может быть наднациональным (не случайны ведь были мечты Вл. Соловьева о всемирной теократии во всемирной империи). Это была катастрофа как немецкого, так и русского сознания. Ученик Вл. Соловьева, Ф.А. Степун, в своих записках с фронта резок и определенен: «Нельзя же быть христианами и во имя Христа убивать христиан. Исповедовать, что “в доме Отца моего обителей много”, и взаимно теснить друг друга огнем и мечом»[31]. По словам В.Ф. Эрна, «время славянофильствовало»[32], однако результат этого славянофильского воздействия на жизнь не заставил себя ждать, приведя к падению Российской империи.

---

[30] *Бердяев Н.А.* Самопознание. М.: Книга, 1991. С. 230.

[31] *Степун Ф.* Из писем прапорщика-артиллериста. С. 70.

[32] «Мое главное положение: *время славянофильствует,* означает прежде всего, что славянофильствует *время*, а не писатели, славянофильствует сама внезапно заговорившая жизнь, а не “серая теория” каких-нибудь отвлеченных построений и рассуждений. <...> Своим положением я хочу сказать, что каково бы ни было массовое сознание образованных русских людей, мы фактически вступаем в славянофильский эон нашей истории; он же самым тесным образом связан с судьбами всего мира» (*Эрн В.Ф.* Время славянофильствует // Эрн В.Ф. Сочинения. М.: Правда, 1991. С. 371).

Россия эти последние дни жила так, как будто никакого царя уже не было. Как пишет В.П. Булдаков, общество всегда охотно осуждает убийц, оплакивает их жертв, но суеверно шарахается от анализа поступков самоубийц. Поведение последних пугает куда больше, ибо за ним кроется генетически обусловленная суицидальность человека. Революцию можно рассматривать как массово-историческое проявление этой наклонности. Собственно, все мифы и антимифы о революции, непременно выделяющие палачей и жертв, как раз и призваны удовлетворить потребность в легких, успокаивающих истинах. Последние, между тем, отнюдь не безопасны, ибо делают людей беззащитными перед всяким очередной эпидемией социального умопомешательства и массового насилия. В XX веке в этом можно было убедиться не раз. Единственным противоядием является беспристрастное знание.

Примерно об этом же пишет и французская исследовательница: «Февральская революция началась в Петрограде – так был переименован Санкт-Петербург в начале войны, чтобы изгнать немецкий привкус из его названия – и длилась шесть дней, которых хватило, чтобы уничтожить монархию. Эта революция, такая быстрая и легкая, вызывает много вопросов, как смог пролетариат сам по себе, без руководителей, одержать победу в прекрасно защищенной столице? Как революция смогла немедленно распространиться по всей огромной стране? Как могла так быстро исчезнуть монархия, в то время как политики все еще спорили о путях ее трансформации? Посмотрим, как развивались события, и попробуем понять, как же Россия дошла до такого.

Петроград был защищен от мятежей: власти учли урок 1905 года. В столице стоял гарнизон в 160 тысяч человек, а план подавления восстания лежал в столе губернатора»[33].

Почему же всего шесть дней? Невероятно. Но объяснимо. Царская власть оказалась абсолютно слепой, царь был занят семейными делами, корью детей, игрой в гольф, игрой в Главнокомандующего. Поэтому все сообщения о недовольстве в Петрограде не слышал, полагаясь на Петроградский гарнизон. Гораздо сложнее понять, что и революционеры не принимали участие в возмущении. Да что революционеры – даже радикалы проглядели начало грандиозного поворота. Если бы Николай II, по словам отечественных современных историков, нашел в себе мужество пойти против придворной верхушки и решительно заявить о грядущих

[33] *Д'Анкос Э.К.* Ленин. М.: РОССПЭН, 2002. С. 143.

политических реформах, то чисто теоретически в России сложилась бы совершенно иная ситуация. У нас в стране от главы государства, как бы он ни назывался, всегда зависит очень многое. Другое дело, что Николай II не был на это способен. Не обладавший ни волей, ни инстинктом власти, он стал лишней фигурой для правящей верхушки.

А.И. Солженицын писал: «Правда: и революционеры были готовы к этой удивительной революции не намного больше правительства. Десятилетиями наши революционные партии готовили только революцию и революцию. Но, сильно раздробленные после неудач 1906 года, затем сбитые восстановлением российской жизни при Столыпине, затем взлетом патриотизма в 1914 году, – они к 1917 оказались ни в чем не готовы и почти не сыграли роли даже в подготовке революционного настроения (только будоражили забастовки) – это всё сделали не социалистические лозунги, а Государственная Дума, это ее речи перевозбудили общество и подготовили к революции. А явилась революция как стихийное движение запасных батальонов, где и не было регулярных тайных солдатских организаций. В совершении революции ни одна из революционных партий не проявила себя, и ни единый революционер не был ранен или оцарапан в уличных боях – но с тем большей энергией они кинулись захватывать добычу, власть в первые же сутки и вгонять совершившееся в свою идеологию. Чхеидзе, Скобелев и Керенский возглавили Совет не как лидеры своих партий (они были даже случайны в них), но как левые депутаты Думы. Так революция началась без революционеров»[34].

Отсюда важнейший вопрос: *была ли революция или царство просто само по себе распалось?* Ушла армия, как и хотел Лев Толстой, развалились суды, государство. Политики были в полной растерянности. У Временного правительства не было реальных планов для страны. Прав, видимо, В.П. Булдаков: «Государственный переворот в России привел не к утверждению демократического порядка, а к эскалации “красной смуты”. Благими намерениями оказалась вымощена дорога в ад гражданской войны. Одно это дает основание отводить Февралю центральное место в событиях 1917 г.»[35]. Словно наслушавшись толстовских проповедей, Церковь тоже отвернулась от самодержца[36]. Кстати, как и Вл. Соловьев

---

[34] *Солженицын А.И.* Размышления над февральской революцией. Черты двух революций. М.: Колибри, 2016. С. 9–10.

[35] *Булдаков В.П.* Красная смута. М.: РОССПЭН, 1997. С. 55.

[36] «Скажем, в марте 1917 г. русская православная церковь практически *in corpore* отступилась от своего формального главы – императора Николая II, но об этом се-

в «Трех разговорах», К. Леонтьев видел в Л. Толстом врага христианства, пролагающего пути антихристу. В статье, где он говорит о приходе антихриста, он поминает и Л. Толстого: «И старый безумец Лев Толстой продолжает безнаказанно и беспрепятственно проповедывать, что Бога нет, что всякое государство есть зло и, наконец, что пора прекратить существование самого рода человеческого. <…>. И он не только жив и свободен, но и мы сами все, враги его бредней, увеличиваем его преступную славу, возражая ему!..»[37] Антихрист пока мелькал на заднем плане. Ленина еще никто всерьез не принимал, поскольку та степень нечеловеческой жестокости, которую он ввел как норму политической жизни, еще не наступила. Русь развалилась и без его прямого участия, если не считать действенными идеологические флюиды.

Гениально политически и художественно ярко обрисовал эту ситуацию В.В. Розанов. Как замечал П.Я. Чаадаев по поводу истории Н.М. Карамзина: «Живописность его пера необычайна: в истории же России это главное дело; мысль разрушила бы нашу историю, кистью одною можно ее создать»[38]. Эта живописность в высшей степени была свойственна Розанову. Стоит привести его знаменитые слова: «Русь слиняла в два дня. Самое большее – в три. Даже “Новое Время” нельзя было закрыть так скоро, как закрылась Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частностей. И собственно, подобного потрясения никогда не бывало, не исключая “Великого переселения народов”. Там была – эпоха, “два или три века”. Здесь – три дня, кажется даже два. Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска, и не осталось рабочего класса. Что же осталось-то? <…>. Остался подлый народ, из коих вот один, старик лет 60 “и такой серьезный”, Новгородской губернии, выразился: “Из бывшего царя надо бы кожу по одному ремню тянуть”. Т. е. не сразу сорвать кожу, как индейцы скальп, но

годня не вспоминают. В наше время РПЦ канонизировала его в качестве страстотерпца, как результат, возникло представление, что самодержавие и православие жили душа в душу. Весьма сложными были отношения с официальной церковью у интеллигенции. Сегодня не вспоминают и об этом» (*Булдаков В.П.* Историк и миф. Перверсии современного исторического воображения // Вопросы философии. 2013. № 8. С. 61).

37 *Леонтьев К.Н.* Над могилой Пазухина // Леонтьев К.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 8. Кн. 1. СПб.: Владимир Даль, 2007. С. 445.

38 *Чаадаев П.Я.* Письмо А.И. Тургеневу. 1838 // Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 411–412.

надо по-русски вырезывать из его кожи ленточка за ленточкой»[39]. И далее: «Что такое совершилось для падения Царства? Буквально, – оно пало в буддень. Шла какая-то “середа”, ничем не отличаясь от других. Ни – воскресенья, ни – субботы, ни хотя бы мусульманской пятницы. Буквально, Бог плюнул и задул свечку»[40].

Что же могло произойти дальше? И что произошло?

Стоит напомнить данное Т. Гоббсом описание догосударственного состояния: «Пока люди живут без общей власти, держащей всех их в страхе, они находятся в том состоянии, которое называется войной, и именно войной всех против всех. Ибо *война* есть не только сражение, или военное действие, а промежуток времени, в течение которого явно сказывается воля к борьбе путем сражения»[41]. Т. Гоббс словно описывает то, что переживала Россия в 1917 году. В такое время для людей, как в войну, единственной гарантией безопасности становятся их собственная физическая сила и изобретательность. В таких условиях нет места для трудолюбия, так как никому не гарантированы плоды его труда, и потому нет земледелия, судоходства, морской торговли, удобных зданий, нет возможности для перемещения товаров, нет знания земной поверхности, исчисления времени, ремесла, литературы, нет общества, а, что хуже всего, есть вечный страх и постоянная опасность насильственной смерти, и жизнь человека одинока, бедна, беспросветна, тупа и кратковременна. Действительно, после невероятного экономического взрыва, когда А. Блок увидел в России новую Америку, шайки бродяг, бездельников, дезертиров с оружием могли вызвать только ужас. Как вспоминал великий социолог Питирим Сорокин: «Обычный порядок жизни сломан. Магазины и учреждения закрыты. В университете вместо лекций идут политические митинги. На пороге моей страны стоит Революция. ...Полиция пребывает в бездействии и нерешительности. Даже казаки отказываются разгонять толпу. Это означает, что правительство беспомощно и его аппарат сломлен. Бунтовщики начали убивать полицейских. ...Конец близок... или это только начало?»[42]

Но если это было и начало, то начало возврата к прошлому, к дикости. Как полагал прозорливый Ив. Бунин, проснулось забытое ди-

---

[39] *Розанов В.В.* Апокалипсис нашего времени. М.: Республика, 2000. С. 6–7.

[40] Там же. С. 10.

[41] *Гоббс Т.* Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Томас. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1991. С. 95.

[42] *Сорокин П.А.* Дальняя дорога. Автобиография. М.: Моск. Рабочий, ТЕРРА, 1992. С. 72.

кое прошлое: «“Российская история” Татищева: “Брат на брата, сыне-ве против отцев, рабы на господ, друг другу ищут умертвить единого ради корыстолюбия, похоти и власти, ища брат брата достояния лишить, не ведуще, яко премудрый глаголет: ища чужого, о своем в оный день возрыдает…”

А сколько дурачков убеждено, что в российской истории произошел великий “сдвиг” к чему-то будто бы совершенно новому, доселе небывалому!

Вся беда (и страшная), что никто даже малейшего подлинного понятия о “российской истории” не имел»[43].

Созданный сразу в начале марта новый Государственный гимн невольно проговорился, что это не гимн государства, а гимн пугачевской вольницы:

Да здравствует Россия, свободная страна!
Свободная стихия великой суждена!
Могучая держава, безбрежный океан!
Борцам за волю слава, развеявшим туман!
Да здравствует Россия, свободная страна!
Свободная стихия великой суждена!

Стихия считает, что несет в себе истину мира, но она – стихия, т.е. находится вне разума.

И ответ Ив. Бунина: «“Революция – стихия…”

Землетрясение, чума, холера тоже стихии. Однако никто не прославляет их, никто не канонизирует, с ними борются»[44].

Отречение как предательство

Историческое вырождение монархической системы правления, выразившееся в *бессилии* императора остановить народное возмущение, в *отречении* в самый критический для России момент правящей династии от трона, что лишило страну во время войны единственной – легитимной – на тот период власти и основы государства, было равно предательству страны. Трудно не согласиться с А.И. Солженицыным: «Вся-

---

[43] *Бунин И.А*. Окаянные дни. М.: Советский писатель, 1990. С. 98.

[44] *Бунин И.А*. Окаянные дни. С. 108.

кий народ вправе ожидать от своего правительства *силы* – а иначе зачем и правительство?»[45]

Победил Ленин. Первым увидел в Ленине «прирожденного преступника», который не остановится ни перед чем и выполнит все затаенные желания массы, великий русский писатель Иван Бунин. Бунин говорил, что большевики убили чувствительность. Мы переживаем смерть одного, семи, – писал он, – допустим, труднее сопереживать смерти семидесяти, но когда убивается семьдесят тысяч, то человеческое восприятие перестает работать. Он писал: «Это Ленины задушили в России малейшее свободное дыхание, они увеличили число русских трупов в *сотни тысяч* раз, они превратили лужи крови в моря крови, а богатейшую в мире страну народа пусть темного, зыбкого, но все же великого, давшего на всех поприщах истинных гениев не меньше Англии, сделали голым погостом, юдолью смерти, слез, зубовного скрежета; это они затопили весь этот погост тысячами "подавляющих оппозицию" чрезвычаек, гаже, кровавее которых мир еще не знал институтов, это они <…> целых три года дробят черепа русской интеллигенции»[46].

Самое интересное, что Бунин не выделяет особенно Ленина из этой череды разбойников, хитровцев и босяков, *он тот самый, кого и ждала эта масса*. Ф. Степун замечал: «Многочисленные враги Ленина чаще всего рисуют его начетчиком марксизма, схоластом, талмудистом, не замечая того, что, кроме марксистской схоластики, в Ленине было и много Бакунинской мистики разрушения. Быть может, Ленин был на Съезде единственным человеком, не боявшимся никаких последствий революции и ничего не требовавшим от нее, кроме дальнейшего углубления. Этою открытостью души навстречу всем вихрям революции, Ленин до конца сливался с самыми темными, разрушительными инстинктами народных масс. Не буди Ленин самой ухваткой своих выступлений того разбойничьего присвиста, которым часто обрывается скорбная народная песнь, его марксистская идеология никогда не полонила бы русской души с такою силою, как оно, что греха таить, все же случилось. <…> В июне 1917-го года мало кому *было ясно, насколько легче революции входят в логику своего безумия, чем в разум своей истины*»[47].

---

[45] *Солженицын А.И.* Размышления над февральской революцией. Черты двух революций. М.: Колибри, 2016. С. 18.

[46] *Бунин Ив.* Несколько слов английскому писателю // Бунин Ив. Великий дурман. М.: «Совершенно секретно», 1997. С. 69–70.

[47] *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. СПб.: Алетейя, 2000. С. 383–385.

В истории безумие выступало под маской разума – с уверенностью безумия. Как не раз отмечалось в психиатрической литературе, безумцы считают себя вполне здоровыми. Более того, они вполне ориентированы на публику, к которой они обращаются голосом повелителя. Но в чем сила безумия? Лев Толстой, сам безумный в своей анархистской программе, но к концу жизни избавившийся от многих своих иллюзий, в дневнике от 27 июня 1910 году записал: «Сумасшедшие всегда лучше, чем здоровые, достигают своих целей. Происходит это оттого, что для них нет никаких нравственных преград, ни стыда, ни справедливости, ни даже страха». Я бы добавил, что самое ужасное, что они уверены в справедливости своих слов и действий, поэтому не имеют преград.

Скажем, Гитлер абсолютно верил в правоте своих идей, но при этом вполне учитывал психологию масс, когда писал в «Mein Kampf», что психика широких масс совершенно невосприимчива к слабому и половинчатому, что масса больше любит властелина, чем того, кто у нее чего-либо просит. Он был убежден, что масса чувствует себя более удовлетворенной таким учением, которое не терпит рядом с собой никакого другого, нежели допущением различных либеральных вольностей. Большею частью масса не знает, что ей делать с либеральными свободами, и даже чувствует себя при этом покинутой. Строго говоря, Ленин в своем отношении к массе мало отличался от немецкого лидера. Уже после победы Октябрьской революции, уходя от марксистских догм, он тоже попытался сформулировать эту проблему: *масса – класс – партия – вождь,* понимая, в конечном счете, что речь идет о борьбе за новую реальность, за массу: «Пока речь шла (и поскольку речь еще идет) о привлечении на сторону коммунизма авангарда пролетариата, до тех пор и постольку на первое место выдвигается пропаганда; даже кружки, имеющие все слабости кружковщины, тут полезны и дают плодотворные результаты. Когда речь идет о практическом действии масс, о размещении – если позволительно так выразиться – миллионных армий, о расстановке *всех* классовых сил данного общества *для последнего и решительного боя,* тут уже с одними только пропагандистскими навыками, с одним только повторением истин “чистого” коммунизма ничего не поделаешь. Тут надо считать не до тысяч, как, в сущности, считает пропагандист, член маленькой группы, не руководивший еще массами; тут надо считать миллионами и десятками миллионов» [48]. И жалеть единиц немыслимо при такой установке.

---

[48] *Ленин В.И.* Детская болезнь левизны в коммунизме // Ленин В.И. Полн.собр.соч. 5-е изд.: В 55 т. М.: Политическая литература, 1967–1981. Т. 41. С. 79.

Если Христос обращался к каждому, говоря что доме Отца Его всем есть место для жизни вечной, то Ленин в принципе уничтожал шанс на жизнь у каждого, не жалея никого, особенно тех, кто хорошо ли, плохо ли проповедовал слово Христа. Перечислить все ленинские грубости, вроде того, что служение «боженьке» – это *«трупоположество»*[49], а также приказы о расстрелах священников невозможно – их слишком много. Но не могу не привести его секретное письмо Политбюро от 19 марта 1922 года, оно очень впечатляюще: «Именно теперь и только теперь, когда в голодных местностях едят людей, и на дорогах валяются сотни, если не тысячи трупов, мы можем (и поэтому должны) провести изъятие церковных ценностей с самой бешенной и беспощадной энергией и не останавливаясь перед подавлением какого угодно сопротивления. Именно теперь и только теперь громадное большинство крестьянской массы будет либо за нас, либо во всяком случае будет не в состоянии поддержать сколько-нибудь решительно ту горстку черносотенного духовенства и реакционного городского мещанства, которые могут и хотят испытать политику насильственного сопротивления советскому декрету. <…> На этом совещании провести секретное решение съезда о том, что изъятие ценностей, в особенности самых богатых лавр, монастырей и церквей, должно быть проведено с беспощадной решительностью, безусловно ни перед чем не останавливаясь, и в самый кратчайший срок. Чем большее число представителей реакционного духовенства и реакционной буржуазии удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше»[50]. И далее бывший юрист предлагает *узаконить террор:* «… Суд должен не устранить террор; обещать это было бы самообманом или обманом, а обосновать и узаконить его принципиально, ясно, без фальши и без прикрас»[51]. Сын священника, большой русский писатель Варлам Шаламов вспоминал: «Поток истинно народных крестьянских страстей бушевал по земле, и не было от него защиты. Именно по духовенству и пришелся самый удар этих прорвавшихся зверских народных страстей»[52].

В заключение стоит вернуться к судьбе императора.

---

[49] Впрочем, история хитра и мудра: культ трупа самого Ленина в мавзолее продолжается.

[50] Известия ЦК КПСС. 1990. № 4. С. 190–193.

[51] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 45. С. 190

[52] *Шаламов В.* Четвертая Вологда // Шаламов В. Несколько моих жизней. Проза. Поэзия. Эссе. М.: Республика, 1996. С. 346.

Л.Д. Троцкий предлагал устроить суд, наподобие того, что был в Англии и Франции, опираясь на новую технику, но Ленин был прагматичнее: «Я предлагал открытый судебный процесс, который должен был развернуть картину всего царствования (крестьянск[ая] политика, рабочая, национальная, культурная, две войны и пр.); по радио (?) ход процесса должен был передаваться по всей стране; в волостях отчеты о процессе должны были читаться и комментироваться каждый день. Ленин откликнулся в том смысле, что это было бы очень хорошо, если б было осуществимо. Но... времени может не хватить...» «В интеллигентных кругах партии, вероятно, были сомнения и покачивания головами. Но массы рабочих и солдат не сомневались ни минуты: никакого другого решения они не поняли бы и не приняли бы. Это Ленин хорошо чувствовал: способность думать и чувствовать за массу и с массой была ему в высшей мере свойственна, особенно на великих политических поворотах...». «...Следующий мой приезд в Москву выпал уже после падения Екатеринбурга. В разговоре со Свердловым я спросил мимоходом:

– Да, а где царь?

– Конечно, – ответил он, – расстрелян.

– А семья где?

– И семья с ним.

– Все? – спросил я, по-видимому, с оттенком удивления.

– Все! – ответил Свердлов, – а что?

Он ждал моей реакции. Я ничего не ответил.

– А кто решал? – спросил я.

– Мы здесь решали. Ильич считал, что нельзя оставлять нам им живого знамени, особенно в нынешних трудных условиях»[53].

Трудно удержаться, чтобы в заключение не сослаться на понимание природы революции Т. Гоббсом, увидевшем ее антихристианский смысл: «В самом деле, если христиане не считают своего христианского суверена пророком Господним, то они должны или принимать собственные сны за пророчества, которыми они предполагают руководствоваться, а мечты своего сердца – за Дух Божий, либо позволять руководить собой какому-нибудь иностранному государю или некоторым из своих сограждан, которые, не предоставляя других чудес в подтверждение своего призвания, кроме иногда необычайного успеха и безнаказанности, могут клеветой на правительство вовлечь христианских подданных в мятеж, этим

---

[53] *Троцкий Л.* Дневники и письма. М.: Изд-во гуманитарной литературы. 1994. С. 118.

путем разрушить все законы божеские и человеческие и, опрокинув всякий порядок и правительство, ввергнуть общество в первоначальный хаос насилия и гражданской войны»[54]. Так и случилось в России, а далее потребовалось по меньшей мере столетие, чтобы выйти из хаоса безумия и вернуться в историю.

Возможно, безумие и вправду есть факт проживания человечества в этом мире, более того правит им, формирует линии силового поля, которое структурирует людские массы. Только не надо забывать, что является оно на сцену в маске носителя Разума, сторонника благодетельных преобразований, а потом жесткого деспота, как идеология большевизма, как Благодетель в романе Замятина «Мы». Противостоять (не победить, но противостоять) ему умели немногие, готовые, подобно Христу и его последователям, пожертвовать жизнью в борьбе с безумием.

Литература

1. *Алданов Марк*. Армагеддон. М.: НПК Интелвак, 2006. – 605 с.
2. *Арендт Ханна*. О революции. М.: Европа, 2011. – 464 с.
3. *Бердяев Н.А.* Самопознание. М.: Книга, 1991. – 446 с.
4. *Бердяев Н.А.* Диалектика божественного и человеческого. М.: Фолио, 2003. – 622 с.
5. *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М.: Республика, 1996. – 508 с.
6. *Булдаков В.П.* Историк и миф. Перверсии современного исторического воображения // Вопросы философии. 2013. № 8. С. 54–65.
7. *Булдаков В.П.* Красная смута. М.: РОССПЭН, 1997. – 376 с.
8. *Булдаков В.П., Леонтьева Т.Г.* Война, породившая революцию. М.: Новый хронограф, 2015. – 720 с.
9. *Бунин И.А*. Окаянные дни. М.: Советский писатель, 1990. – 415 с.
10. *Бунин Ив.* Несколько слов английскому писателю // Бунин Ив. Великий дурман. М.: «Совершенно секретно», 1997. С. 69–70.
11. *Герцен А.И.* Собр.соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1966.
12. *Гоббс Томас*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1991. – 624 с.
13. *Д'Анкос Элен Каррер.* Незавершенная Россия. М..: РОССПЭН, 2005. – 192 с.
14. *Д'Анкос Элен Каррер*. Ленин. М.: РОССПЭН, 2002. – 384 с.
15. Дневники Императора Николая II. М.: ORBITA, 1991. – 736 с.
16. Известия ЦК КПСС. 1990. № 4. С. 190–193.
17. *Кьеркегор Сёрен.* Страх и трепет. М.: Республика, 1993. – 109 с.

---

[54] *Гоббс Т*. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1991. С. 335–336.

18. *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. 5-е изд.: В 55 т. М.: Политическая литература, 1967–1981.
19. *Леонтьев К.Н.* Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. Т. 8. Кн. 1. СПб.: Владимир Даль, 2007. – 640 с.
20. *Ливен Доминик*. Российская империя и ее враги. М.: Европа, 2007. – 688 с.
21. *Лоренц Конрад*. Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008. – 616 с.
22. *Ницше Фридрих*. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. – 829 с.
23. *Розанов В.В*. Апокалипсис нашего времени. М.: Республика, 2000. – 430 с.
24. *Сазонов С.Д*. Воспоминания. М.: Международные отношения. 1991. – 400 с.
25. *Солженицын А.И*. Размышления над февральской революцией. Черты двух революций. М.: Колибри, 2016. – 112 с.
26. *Сорокин П.А*. Дальняя дорога. Автобиография. М.: Моск. Рабочий, ТЕРРА, 1992. – 303 с.
27. *Степун Ф.А*. Бывшее и несбывшееся. СПб.: Алетейя, 2000. – 651 с.
28. *Степун Федор.* Из писем прапорщика-артиллериста. Томск: Водолей, 2000. – 192 с.
29. *Троцкий Лев*. Дневники и письма. М.: Изд-во гуманитарной литературы. 1994. – 256 с.
30. *Троцкий Лев.* Моя жизнь. Опыт автобиографии. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. – 608 с.
31. *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России: В 2 т. Т. 2. СПб.: София, 1992. – 352 с.
32. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. М.: Наука, 1989. С. 201–202.
33. *Фуко Мишель*. Безумие, отсутствие творения // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова. СПб.: Издательство СПбГУ, 1998. С. 203–211.
34. *Хайдеггер Мартин.* Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. – 447 с.
35. *Чаадаев П.Я.* Письмо А.И. Тургеневу. 1838 // Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С.411–412.
36. *Чижевский А.Л.* Физические факторы исторического процесса. Калуга, Калуга-Марс,1924. – 72 с.
37. *Шаламов В*. Несколько моих жизней. Проза. Поэзия. Эссе. М.: Республика, 1996. – 478 с.
38. *Эрн В.Ф.* Сочинения. М.: Правда, 1991. – 576 с.
39. *Novalis (Fridrich von Hardenberg)*. Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa. Stuttgart, Reclams Universal Bibliothek, 1984. – 155 S.

«РЕВОЛЮЦИОННОЕ» И «АНТИРЕВОЛЮЦИОННОЕ» В ДИНАМИКЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ДО И ПОСЛЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Димитрий Сегал

Еврейский университет в Иерусалиме

Аннотация: В статье рассматривается эволюция отношения к освободительному движению и к русской революции 1917 года в текстах русских поэтов и писателей этой эпохи. В творчестве ряда писателей символистского направления (Мережковский, Сологуб) Февральская революция вызвала большой энтузиазм. Широко поддержали ее поэты и писатели левого народнического направления (Белый, Клюев, Есенин, Иванов-Разумник) при одновременном существовании моментов понимания всей глубины грядущей общественной и национальной катастрофы. С другой стороны, в творчестве Анны Ахматовой наблюдается отрицательное отношение как к Февральской, как и к Октябрьской революции. Отношение к Октябрьской революции со стороны большинства поэтов и писателей, активных в дореволюционную эпоху, было отрицательным за единственным исключением Владимира Маяковского, сразу примкнувшего к большевикам. К удивлению многих, к ним очень скоро присоединился и Александр Блок. Положительное отношение к Октябрьской революции – это сознательный выбор более молодых поэтов и писателей, хотя и среди них имели место случаи активного протеста против нового режима (Марина Цветаева). После окончательной победы Октябрьской революции отрицательное отношение к русской революции 1917 года сохранилось у Анны Ахматовой и, отчасти, у Осипа Мандельштама, чем и можно объяснить их совершенно особое место в русской литературе. Дальнейшая эволюция противопоставления «революционное» – «антиреволюционное» в партийной критике приводит к появлению целой гаммы оттенков, в которых «положительный полюс» – это большевизм, партия, советы, а позднее – народ. Приписывание кому-нибудь отрицательного полюса такого противопоставления (антибольшевизм, антипартийность, антисоветизм, антинародность) – это всегда следствие решения более высоких или локальных партийных органов.

Ключевые слова: Октябрьская революция, Февральская революция, русская литература, русская культура, протест, протестные мотивы, поэзия, проза, Кузмин, Мережковский, Ахматова, Сологуб, эволюция, общество, партия.

THE NOTIONS OF REVOLUTION AND ANTI-REVOLUTION IN THE CULTURAL DYNAMICS BEFORE AND AFTER THE FEBRUARY AND OCTOBER 1917 REVOLUTIONS IN RUSSIA

Dimitri Segal
The Hebrew University of Jerusalem

Summary: The article deals with the evolution in the attitude towards the February and October revolutions in Russia on the part of the writers and poets. Some of the writers of the Symbolist persuasion showed a markedly enthusiastic attitude towards the February revolution (Merezhkovsky, Sologub). Populist and left-leaning figures, like Andrey Bely, Nikolai Klyuev, Sergei Esenin wrote quite emotionally enthusiastic pieces showing, at the same time, deep awareness of the dangers which the revolution created. A major poet, like Anna Akhmatova wrote poems in which utter despair and disappointment were prevalent feelings. The general attitude towards the October revolution of the majority of the active Russian poets and writers was, at first, quite negative. The only exception was the futurist poet Vladimir Mayakovsky. To the surprise of many, he was quickly joined in his decision to welcome the revolution by the noted Symbolist poet Alexander Blok. After the Civil War was won by the Bolsheviks the majority of the younger poets and writers who opted to stay in Russia expressed a markedly positive attitude towards the revolution. A negative attitude towards the revolution and the new Bolshevik regime was expressed in the writings of Anna Akhmatova and Osip Mandelshtam. Both poets were victims of incessant persecution which led to Mandelshtam's death and Akhmatova's public denunciation. Further evolution of the notions «revolutionary» and «anti-revolutionary» can be found in the ideological tracts of the special propaganda departments of the Communist Party which periodically applied tags like «anti-Party», «anti-Bolshevik», «anti-Soviet» or, later, «anti-people» to works of selected Soviet writers and poets who were, for some reason or other, chosen to be subject to party criticism.

Key words: Russian revolution, the writers and poets, attitude towards the revolution, enthusiasm, negative tendencies, persecution, literary criticism, Kuzmin, Merezhkovsky, Akhmatova, Sologub, party.

Одной из отличительных черт русской культуры периода до и после Октябрьской революции является изобилие того, что можно назвать протестными тенденциями в литературных текстах как до, так и после революции. Зачастую те же самые протестные тенденции можно наблюдать в творчестве того же самого писателя или поэта как до, так и после революции. Исключений здесь сравнительно немного. Пожалуй, единственной значительной фигурой в этом плане можно считать Владимира Маяковского, да и у него немало произведений, выражающих протест против тех или иных общественных или личных явлений. Более того, можно говорить о том, что, во-первых, наличие протестных тенденций вообще яв-

ляется отличительной чертой любого крупного поэта или писателя, и, во-вторых, о том, что после Октябрьской революции большинство значительных, крупных творцов, работавших в Советском Союзе, в конце концов приходили к внутренней необходимости выражать протест против порядков, царивших в стране победившей революции. Можно, конечно, говорить в более общем плане о том, что культуре вообще свойственен пафос протеста и приводить примеры самых разных творцов, от древних царя Давида и Гомера до Шолохова и Хемингуэя, не говоря уже о самых современных творцах – от так называемых «концептуалистов» до сторонников «литературы факта». Но русской литературе в период Октябрьской революции эта черта присуща в особенно подчеркнутой форме.

Против чего же протестовали русские поэты, писатели, равно как и живописцы, некоторые композиторы и т. д.? Советская публицистическая критика обычно говорила о том, что это был протест против социального, сословного или классового гнета. Наверное, протест такого плана действительно присутствовал, особенно если вспомнить рассказ «Муму» Тургенева, однако в целом можно утверждать, что духом протеста были проникнуты все произведения русской литературы, вне зависимости от того обстоятельства, о ком или о чем, в них шла речь, и кто был их автором. Наверное, весьма редким исключением в этом плане могли служить отдельные стихотворения В.А. Жуковского и А.А. Фета. Моменты протестного содержания в текстах русской литературы и культуры нуждаются в более пристальном внимании и подробном изучении. Можно более внимательно взглянуть на русскую культуру с точки зрения «национального протеста» – то есть протеста против того, что казалось чрезмерным присутствием, или, попросту, засилием иностранных культурных норм, форм, равно, как и элементов содержания в русской культуре и жизни. Здесь примером может служить, например, комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Особенно выраженным был протест против собственно культурных и литературных форм и условностей в литературной и культурной жизни начала двадцатого века, да и ранее. Но все эти конкретные причины и обстоятельства можно на каком-то более общем уровне выразить как стремление к освобождению. Революционность входит как частный случай в эту общую атмосферу стремления к освобождению, однако это очень частный и весьма конкретный случай, а вовсе не характеристика всей атмосферы. В чем же особенность этого частного случая? Она в том, что, несомненно, предполагается, что революционность есть духовное следствие целой системы политических действий, пред-

принимаемых осознанно и целенаправленно для того, чтобы привести в действие политическую революцию, состоящую в смене политического строя таким образом, чтобы слои и группы населения, до сих пор являвшиеся объектом политической власти, стали ее субъектом. Иными словами, те, кто до сих пор испытывали эту власть на себе, должны в результате революции стать теми, кто эту власть осуществляет, а те, кто ее осуществлял до революции, должны превратиться в тех, над кем эта власть вершится. На практике революция может быть политической, когда меняется состав органов власти, социальной – когда меняется относительное положение социальных слоев и групп, и национальной, когда меняется место этнических и национальных групп в системе власти. Скажем сразу, что русская революция стремилась осуществить все три задачи.

Остальные протестные моменты культуры и литературы – экзистенциальные, психологические, групповые, связанные с полом – требуют особого внимания и изучения, и, несомненно, что они попадали в поле исследования в зависимости от тех или иных исторических условий и обстоятельств. Важно то, что русская литература, в том, что касается данного вопроса, в течение достаточно долгого времени занимала особое место, что исторически и обеспечило ей специальное внимание со стороны западной культуры. Не будет особым преувеличением сказать, что русская литература на протяжении доброй части девятнадцатого века воспринималась на Западе как особая литература протеста, даже бунта, как рупор грядущей революции, причем революции насильственной. Этому очень способствовал и тот факт, что русская литературная критика в лице своих самых влиятельных представителей – Белинского, Чернышевского, Добролюбова и, позднее, Михайловского, Лаврова, Пыпина и др. – описывала русскую литературу как своего рода передовой отряд, как «совесть» самой прогрессивной части русской интеллигенции, ее «освободительного движения». Соответственно, внутри наиболее влиятельной в общественном плане части русской литературы сложилось гласное и негласное мнение, что русский писатель – это, своего рода, революционер, или, во всяком случае, выразитель революционных «чаяний» народа. Тогда мы увидим, что ко времени Октябрьской революции большинство русских поэтов и писателей так или иначе подходили под описание выразителя революционных чаяний русского народа. Большинство – но отнюдь не все. Причем как раз самые новые, самые «модерные» писатели и поэты, те, кто вступили в литературу в конце девятнадцатого и начале двадцатого века, если и прямо не протестовали против причисления их к чис-

лу сторонников «освободительного движения», то провозглашали, либо в своих произведениях, либо в многочисленных манифестах, что целью литературы является сама литература и ничего больше. Характерна при этом динамика творчества и самоопределения некоторых из этих творцов. Такие поэты, которые начинали как певцы чистой поэзии, как Блок или Бальмонт, такие писатели, как Александр Куприн, Леонид Андреев или даже Максим Горький, в раннем творчестве которых преобладали ноты чистого романтизма, сильно окрашенного экзотикой, особенно начиная с 1902 года, постепенно стали прислушиваться к протестным темам и мотивам, характерным для классической литературы девятнадцатого века, а позднее непосредственно примкнули к освободительному и даже революционному движению. Вне этой волны остались поэты и писатели, близкие акмеизму, явные стилизаторы, особенно те, кто хотели воспроизвести классическую древность (вроде В. Комаровского), те, кто черпал вдохновение в русском фольклоре (Н. Клюев), и те, кто пытались переписать заново наследие раннего девятнадцатого века (А.Толстой). Итак, к началу русской революции 1917 года создалось такое положение, при котором лишь очень немногие творцы могли себе позволить оставаться совсем безразличными к общему настроению времени, которое определялось весьма тяжелыми обстоятельствами, связанными с мировой войной, в которую была вовлечена Россия и которая чем дальше, тем больше весьма разрушительно влияла на русское общество и русскую жизнь. Важно также подчеркнуть, что все более и более широкие и ответственные слои русского общества видели выход из создавшегося положения в революции. Эта революция, которая сначала мыслилась многими как чисто политическая революция, очень быстро стала превращаться в революцию социальную, а также – к полной неожиданности русской части образованного общества – в революцию национальную.

Надо сказать, что перспектива чисто политической революции вдохновила почти всех русских поэтов и писателей. Многие из тех, кто до революции выражал различные протестные настроения чисто экзистенциального или метафизического плана, или вообще таких настроений не выражал, как Михаил Кузмин, после победы Февральской революции провозгласили себя революционерами и опубликовали произведения, в которых воспевалась революция как некая метафизическая очищающая стихия, обновляющая все бытие. Характерно в этих произведениях ощущение полного освобождения, снятия какого-то страшного гнета, который характеризовал всю прежнюю русскую жизнь. Вот стихотворение Куз-

мина, так и озаглавленное «Русская революция» и опубликованное в петроградской печати еще в дни Февральской революции:

Русская революция

Словно сто лет прошло, а всего неделя!
Какая неделя… двадцать четыре часа!
Сам Сатурн удивился: никогда доселе
Не вертелась такой вертушкой его коса.
Вчера еще народ стоял темной кучей,
Изредка шарахаясь и смутно крича,
И Аничков дворец красной и пустынной тучей
Слал залп за залпом с продажного плеча.
Вести (такие обычные вести!)
Змеями ползли: «Там пятьдесят, там двести
Убитых…» Двинулись казаки.
«Они отказались. Стрелять не будут!..»
Шипят с поднятыми воротниками шпики.
Сегодня… сегодня солнце, встав,
Увидело в казармах отворенными все ворота.
Ни караульных, ни городовых, ни застав.
Словно никогда не было ни охранника, ни пулемета.
Играет музыка. Около Кирочной бой,
Но как-то исчезла последняя тень испуга.
Войска за свободу! Боже, о Боже мой!
Все готовы обнимать друг друга.
Вспомните это утро после черного вечера,
Это солнце и блестящую медь,
Вспомните, что не снилось вам в далекие вечера,
Но что заставляло ваше сердце гореть!
Вести все радостнее, как стая голубей…
«Взята крепость… Адмиралтейство пало!»
Небо все ясней, все голубей.
Как будто Пасха в посту настала.
Только к вечеру чердачные совы
Начинают перекличку выстрелов.
С тупым безумием до конца готовы
Свою наемную жизнь выстрадать.

Мчатся грузовые автомобили,
Мальчики везут министров в Думу,
И к быстрому шуму
«Ура» льнет, как столб пыли.
Смех? Но к чему же постные лица,
Мы не только хороним, мы строим новый дом.
Как всем в нем разместиться,
Подумаем мы потом.
Помните это начало советских депеш,
Словно голодному говорят: «Ешь!»
А он, улыбаясь, отвечает «Ем».
По словам прошелся крепкий наждак
(Обновители языка, нате-ка!).
И слово «гражданин» звучит так,
Словно его впервые выдумала грамматика.
Русская революция – юношеская, целомудренная, благая, –
Не повторяет, только брата видит в французе,
И проходит по тротуарам, простая,
Словно ангел в рабочей блузе.

Это стихотворение, напечатанное в 15 номере популярного журнала «Нива» за 15 апреля 1917 года, замечательно представляет личную позицию Михаила Кузмина: неописуемый страх по поводу того, что может произойти (будут ли войска – казаки! – стрелять по собравшемуся народу), радость в связи с отказом казаков стрелять в народ и восторг, когда приходят вести о решительной победе революции. Обратим внимание на некоторые особенности описываемой автором реакции, особенности кажущиеся неприметными и незаметными, но вполне примечательные в более общем плане. Во-первых, реакция автора – это реакция одного человека, реакция индивидуальная, при том, что, кажется, автор находится в толпе таких же, как он людей. Автор как бы мечется от чувства боязни, подозрения к противоположному чувству восторга и желания обнять каждого. Примечательно, что у автора нет стремления разделить это чувство с близкими ему людьми, может быть, вследствие особенностей семейной жизни Кузмина, но вспомним, что подобный же комплекс «одиночества в толпе» мы наблюдаем и в стихах Бориса Пастернака той же поры («В кашне, ладонью заслонясь, сквозь фортку кликну детворе: / Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»). Одновременно отметим, что

у Кузмина «Все готовы обнимать друг друга», то есть, как и у Пастернака, наблюдается готовность внезапно поделиться чувствами с абсолютно неизвестными, чужими людьми, которые через минуту могут оказаться тебе снова чужими и даже враждебными. Более того, «русская революция» «брата видит во французе» – именно во французе, то есть, в очень удаленном субъекте, а не в ком-то близком.

Что касается известных русских писателей, то следует отметить, что Февральская революция вызвала безоговорочно восторженное отношение у двух значительных фигур старшего поколения – у Федора Сологуба и Дмитрия Мережковского. В обоих случаях речь идет о писателях, все творчество которых может считаться в каком-то смысле эталоном протеста против основ экзистенции, как в общественном, так и в личном, индивидуальном плане. У Сологуба речь идет – как в поэзии, так и в прозе – о протесте против так называемого натурализма обыкновенной, не осененной символизмом, не поднятой до уровня духовного символа жизни. У Мережковского яростный протест вызывает постоянное искажение религиозного подъема в обычной практике русской официальной православной церкви, поддерживаемой самодержавной властью. Может быть, именно поэтому первая русская революция 1905 года вызвала у обоих писателей необычайный подъем общественной активности – у Сологуба обращение к революционной, публицистической поэзии, а у Мережковского (и его супруги Зинаиды Гиппиус) интенсивные личные связи с тогда очень активным террористическим подпольем партии социалистов-революционеров. И Сологуб, и Мережковский приняли Февральскую революцию с большим энтузиазмом.

Федор Сологуб подхватывает свою, к тому времени уже весьма почтенную, традицию публицистической и политической лирики, которую он помимо политических стихов, написанных во время революции 1905–1906 годов, развил также во время первой мировой войны, будучи автором многих текстов, воспевающих военные усилия России. Сразу же после победы революции и свержения царизма Сологуб пишет много статей, в которых восторженно приветствует победу нового строя, сравнивая атмосферу победившей революции в Петрограде с праздником Пасхи или Преображения Господня. Соединение *революционной* риторики с библейской и евангельской образностью характеризует революционную поэзию Сологуба эпохи Февральской революции. Из многих стихов поэта этой поры приведем первое стихотворение, датированное им еще 15 марта 1917 года:

Тяжелый и разящий молот
На ветхий опустился дом.
Надменный свод его расколот,
И разрушенье словно гром.
Все норы самовластных таин
Раскрыл ликующий поток,
И если есть меж нами Каин,
Бессилен он и одинок.
И если есть средь нас Иуда,
Бродящий в шорохе осин,
То и над ним всевластно чудо,
И он мучительно один.
Восторгом светлым расторгая
Змеиный ненавистный плен,
Соединенья весть благая
Создаст ограды новых стен.
В соединении строенье,
Великий подвиг бытия.
К работе бодрой станьте, звенья
Союзов будущих куя.
Назад зовущим дети Лота
Напомнят горькой соли столп.
Нас ждет великая работа
И праздник озаренных толп.
И наше новое витийство,
Свободы гордость и оплот,
Не на коварное убийство,
На подвиг творческий зовет.
Свободе ль трепетать измены?
Дракону злому время пасть.
Растают брызги мутной пены,
И только правде будет власть!

Дмитрий Мережковский с энтузиазмом принялся помогать новой революционной власти. Особенно его вдохновила задача распространения нового свободного слова среди до того забитых и глухих к революционной вести солдат – этих мобилизованных в своей подавляющей неграмотной массе крестьян. Ближайший знакомый Мережков-

ских А.Ф. Керенский, позднее ставший военным министром, а потом премьер-министром Временного правительства, обратился к Мережковскому с просьбой написать для армии популярную брошюру о жертвенном подвиге декабристов. Мережковский написал такую брошюру, главы из которой были сразу же напечатаны в «Ниве». В 17 номере «Нивы» от 29 апреля 1917 года мы находим статью Мережковского «Первенцы свободы», излагающую историю и уроки попытки декабрьского переворота, со следующим посвящением: «Посвящается продолжателю дела декабристов – А.Ф. Керенскому».

Любопытны стихи Георгия Иванова, помещенные в том же 17 номере «Нивы» за 1917 год, в которых молодой поэт регистрирует свои вполне понятные и в целом весьма светлые, положительные чувства по поводу происшедшей революции. Эти стихи, имея в виду богатый публицистический опыт стихотворной практики этого поэта, иллюстрируют довольно прочно установившуюся популярную журнальную поэтическую ноту:

Весна

Сладко выйти в весеннее поле
Ясно светит заря. Тишина.
Веет ветром, прохладой и волей,
И далекая песня слышна.

Вновь весна. И осыпался иней,
Раскрывается трепетный лист.
Вечер русский, торжественно-синий,
Как ты благостен, нежен и чист!

Вот оглянешься, так и поверишь,
Что напрасны тревога и грусть…
Никакой тебя верой не смеришь
О, Великая Красная Русь!

Мать-отчизна!Ты долго томилась,
Восставая на черное зло,
Сколько гордых с неправдою билось,
Сколько смелых в бою полегло!

Говорили они, умирая:
«Крепко знамя держите, друзья!
В нем величье родимого края,
В нем, Россия, свобода твоя!»

И в несчетных мучительных жертвах
Наконец мы ее обрели.
Наконец-то воскресла из мертвых
Воля древняя русской земли!

Расцветайте же, красные зори,
Наша гордость, и слава, и честь!
От Невы до Каспийского моря
Разнесись, вдохновенная весть!

Но сплотимся, друзья, наготове,
Не забудем в торжественный час
О войне и о пролитой крови,
Крови смелых, погибших за нас.

Мы покончили с черной тоскою,
Так воспрянем, чудесно-сильны,
И подымем победной рукою
Ярко-красное знамя Весны!

Но вообще отношение русских поэтов и писателей к Февральской революции, скажем прямо, не имело ничего общего с тем восторженно-экзальтированным отношением, которое мы зафиксировали в процитированных стихах. Более того, с течением времени и «углублением революции», сопровождавшимся распространением насилия, жестокости и потерей человеческого образа, даже такой сначала «ангажированный» поэт, как Федор Сологуб, замечает, что реальный облик революции вовсе не похож на идеализированные и во многом нереальные поэтические картины, зафиксированные в его более ранних стихах. Вот крайне «сологубовское» стихотворение из 20 номера «Нивы» за 20 мая 1917 года, в котором автор вспоминает Ивана Грозного как одного из типичных представителей ныне освобожденного русского народа:

Сжигаемый пламенной страстью,
Мечтатель, творец и тиран,
Играя безмерною властью,
Царил на Руси Иоанн.
Он крепким слился поцелуем
С тобой, проливающей кровь,
Тобой он был пьяно волнуем,
О, жизнь! о, безумство-любовь!
Он смертных покоев не ведал,
Он знал только прелести мук
И жертвам терзаемым не дал
Отрады покойных разлук.
Чтоб мертвых тревожить, синодик
Кровавая память вела.
Стремя его вечно к свободе,
К азийской несдержности зла.
А просто, – он был неврастеник,
Один из душевных больных.
В беспутной глуши деревенек
Таится не мало таких.

Довольно неожиданный вполне практический вывод, содержащийся в последнем четверостишии стихотворения, переводит фокус рассмотрения проблемы восставшего народа с вполне абстрактной и метафизической конструкции угнетенного ранее народа, который, обретя свободу, всегда прав, чтобы он ни делал, на ситуацию, в которой приходится все время реально сталкиваться с такими «душевными больными», творящими насилие на бескрайних просторах России и испытывающими в этом наслаждение.

Надо сказать, что ситуация столкновения с революционным народом была совсем не простой. Вот отрывок из частного письма одного из будущих видных большевистских руководителей Л. Б. Красина своей жене (письмо хранится в архиве Института Социальной Истории в Амстердаме):

> «Питер поражает прежде всего конечно грязью и затем какой-то заброшенностью, запустением, жалкой выморочностью. Улицы и тротуары залиты жидкой грязью, мостовые полуразрушены, там и сям решетки, перила, водопроводные тумбы или люки – остаются

> неисправными, стекла немыты, много пустующих лавчонок (хлебных, овощных) – все в целом имеет вид города, если не оставленного жителями, то, во всяком случае, населенного пришельцами, настолько мало заинтересованными в каком-либо благоустройстве, что они не считают нужным делать самого элементарного ремонта. Улицы заметно опустели: не то убыло жителя (статистика будто бы говорит противное), не то он сидит дома из-за бездельности покидать жилье (веселого все равно ничего не увидит), или из-за отсутствия средств передвижения и даже калош. Меньше стало даже солдат, хотя все же предостаточно, и идиотские физиономии плюющих семечками "революционеров" по-прежнему украшают пейзаж».

Это тяжелое настроение повседневного существования, связанное с полным истреблением последних признаков нормальной жизни, охватило, в сущности, большинство тех, кто был причастен к русской литературе и культуре. В этом смысле особенно обращает на себя внимание содержание стихотворного творчества самой крупной русской поэтессы того времени Анны Ахматовой. Она, в отличие от уже упомянутых выше Мережковского (и его супруги Зинаиды Гиппиус) и Федора Сологуба, никак не была причастна к атмосфере восторга и воодушевления в связи с победившей революцией. После Февральской революции в издательстве «Гиперборей» под редакцией М. Л. Лозинского вышел из печати сборник стихов Ахматовой военной поры «Белая стая», в котором опубликован целый ряд стихотворений 1914–1916 годов, содержащих мотивы пророчества и прямого предвидения задолго до событий 1917 года многих из тех специфических и уникальных черт, которыми эти события будут реально характеризоваться. В сборнике «Белая стая» мы находим целый ряд стихотворений, в которых возникают темы потери, ограбления, отъема, обнищания, лишения. Вот одно из стихотворений, датируемое 1915 годом. В нем очень ярко проводится мысль о грядущих невзгодах и преследованиях – мысль, которая в 1915 году могла показаться совершенно фантастической:

Думали, нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так, что сделался каждый день
Поминальным днем, –
Начали песни слагать

О великой щедрости Божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

Действительно, в этом стихотворении речь идет о «нищете» и «потерях» в переносном, духовном, религиозном смысле, об «оскудении» в смысле обретения своего настоящего духовного облика – о таком оскудении, которое, как замечает поэтесса, является настоящим богатством – и все это без конкретного осознания того, что всего лишь через несколько месяцев у этих символов и метафор появится вполне реальный аналог. Это стихотворение должно было особенно остро и болезненно восприниматься именно в контексте победоносной революции февраля 1917 года, когда начался процесс быстрой утраты Россией ее прежних смысловых признаков и черт. На первый план начали явственно выходить социально-бытовые , культурные и исторические черты и свойства, с каждым днем все стремительнее уходившие в полное небытие. Вот стихотворение Ахматовой, датированное 27 июня 1917 года. Обратим внимание на типичные и воспринимаемые как навсегда уходящие в небытие признаки русского традиционного деревенского обихода. Более того, эта столь привычная, характерная для русского лета картина воспринимается как навсегда потерянный рай:

Я слышу иволги всегда печальный голос
И лета пышного приветствую ущерб,
А к колосу прижатый тесно колос
С змеиным шипом срезывает серп.

И стройных жниц короткие подолы,
Как флаги в праздник, по ветру летят.
Теперь бы звон бубенчиков веселых,
Сквозь пыльные ресницы долгий взгляд.

Не ласки жду я, не любовной лести
В предчувствии неотвратимой тьмы,
Но приходи взглянуть на рай, где вместе
Блаженны и невинны были мы.

Это стихотворение замечательно передает ощущение лета 1917 года. Здесь мастерски выполнена амальгама чувства воодушевления, чувства

ожидания чего-то страшного и неотвратимого и чувства спокойного переживания вечной красоты природы и существования в ней. Здесь нет восторга по поводу политического освобождения, нет ожидания каких-то новых свершений и подвигов восставшего народа, но есть совершенно уникальное осознание себя как полноправного члена этого народа и понимание того, что народ этот стоит перед совершенно неслыханными испытаниями и, если угодно, поражениями.

Что еще поражает при знакомстве со стихотворениями Ахматовой 1917 года, – это ее чувство собственной единственности, уникальности и избранности. Такое ощущение явно отсутствует в рассмотренных выше стихотворениях о Февральской революции 1917 года. Там главенствует желание говорить о многих и от имени многих. Даже замечательное стихотворение Кузмина о победе революции пытается дать верное для многих индивидуальное восприятие событий. Ахматова же совершенно сознательно говорит о себе, только о себе, и, пожалуй, для себя. Но при этом она совершенно не стеснятся сознания своей особой уникальности и избранности. Да, она замечает все особые черточки тех, кто косит сено, но она ничуть не умаляет ни своей особой зрительной и эмоциональной чуткости, ни своей способности предвидеть будущее. Она ни в чем не чувствует себя принадлежащей к какому-то иному человеческому сообществу. Она действительно может сказать, словами Тютчева, что ее «избрали всеблагие, как современника на пир». Это женщины, косящие луг, еще должны дорасти до настоящей чувствительности, которая звучит в стихах Ахматовой. Вот как формулирует Анна Ахматова это ощущение в стихотворении, написанном летом 1917 года:

И мнится – голос человека
Здесь никогда не прозвучит,
Лишь ветер каменного века
В ворота черные стучит.
И мнится мне, что уцелела
Под этим небом я одна, –
За то, что первая хотела
Испить смертельного вина.

Анна Ахматова бросает здесь вызов всем тем, кто считает, что лучше примкнуть к большинству, тем более, к большинству, которое традиционно считается угнетенным, не умеющим правильно определить послед-

ствия социальных движений и реакций. Дело в том, что Ахматова здесь определяет начало принципиально новой духовной и интеллектуальной традиции в русской культуре, которая обычно отождествляла народное в значении «простонародное» и национальное. Для Ахматовой важно не то, что она примыкает к простому народу, а то, что, даже будучи в полном одиночестве, она считает, что она имеет больше прав считать себя представительницей русского народа, чем массы тех, кто решил строить в России «каменный век».

Эта новая традиция насчитывает лишь несколько десятков, может быть, одну сотню лет, но именно она является фундаментом, на основе которого можно оценивать достоинство «революционного» или «антиреволюционного» выбора русских деятелей культуры в период Октябрьской революции. Мы указывали на то, что в стихах Анны Ахматовой из сборника «Белая стая» ярко выступает мотив «потерянного рая» и «индивидуального выбора», который этически и онтологически выше выбора, который делает невежественная масса, страшная толпа. Во время июльского выступления 1917 года Ахматова вполне ясно видит, куда может завести этот массовидный импульс общественного поведения. Вот стихотворение Ахматовой из более позднего сборника «Подорожник» 1921 года, куда вошли так называемые антиреволюционные стихи периода 1917 года и более поздние прямо антибольшевистские произведения периода гражданской войны. Это стихотворение описывает облик столицы и переживания поэта в дни июльских событий:

И целый день, своих пугаясь стонов,
В тоске смертельной мечется толпа,
А за рекой на траурных знаменах
Зловещие смеются черепа.
Вот для чего я пела и мечтала,
Мне сердце разорвали пополам,
Как после залпа сразу тихо стало,
Смерть выслала дозорных по дворам.

В этом стихотворении можно явственно проследить мотив противопоставления индивидуальной, сознательной духовно ответственной позиции и массового, почти бессознательного метания объединенных каким-то бесовским духом людей из толпы. Это они выступают под эгидой «траурных знамен» (а, на самом деле, разного рода анархистских и максима-

листских черных и черно-красных флагов). Это они, дай им волю, разорвали бы все, что на пути у них, на клочки. Но Ахматова, одновременно, полна духа скорби и сочувствия. Она скорбит по поводу смертей, которые сеют повсюду залпы, направленные в беснующиеся толпы. Позиция Ахматовой – это не позиция чисто историософская или социологическая. Это позиция человека, для которого кроме исторически судьбоносных событий существует целый мир, включающий в себя природу, человеческие отношения, повседневные обстоятельства, и ее историософская позиция неизбежно отражается в этих коллизиях внешнего и внутреннего мира, в малейших деталях существования и быта. Стихи Ахматовой, написанные в ходе первой мировой войны, революции 1917 года и во время гражданской войны, отражают перипетии ее личной жизни и судеб близких к ней людей. Именно поэтому они не только трогают и поражают читателя, но и сохраняют свою новизну и свежесть взгляда. Поэтому ее отношение к историческим событиям, происшедшим в России (да и не только там) в это время, является до сих пор актуальным.

Несколько слов о том, как встретили Февральскую революцию и события весны, лета и осени 1917 года поэты и писатели, принадлежавшие к кругу альманаха «Скифы». Главную роль в этом альманахе с организационной точки зрения играли известный литературный критик и публицист Р.В. Иванов-Разумник и член партии социалистов-революционеров, в будущем левый эсер, С.Д. Мстиславский (Масловский), ставший широко известным будущим советским читателям по пьесе революционного содержания «Грач – птица весенняя» (о большевике Н.Э. Баумане), широко ставившейся в советских театрах после 1945 года. В альманахе из видных поэтов и писателей участвовали Николай Клюев и Сергей Есенин, Андрей Белый, Алексей Ремизов, Ольга Форш. Участники альманаха активно выражали свое восторженное приятие происшедшей революции и выражали надежду на ее продолжение и углубление. Особенно подробно высказывался по поводу своих надежд на развитие всеобъемлющей революции и о перспективах мирового социализма в связи с этим Иванов-Разумник. Имеет смысл сделать ряд замечаний о смысле позиции «Скифов», как мне она представляется в настоящее время. Бросая взгляд назад, задаешь себе вопрос: а чем, собственно, программа и революционный накал «скифов» отличаются от революционного накала большевиков? Тот же полный презрения к противникам призыв к расширению и углублению революции, тот же призыв к наиболее широким слоям «трудящихся масс» принимать прямое участие в управлении страной, та же ненависть к тем, кого они

считали «буржуями» и «мещанами». Если мы начнем более внимательно исследовать политическую платформу «скифов» так, как она изложена Ивановым-Разумником в его статьях в сборниках «Скифы», то мы обнаружим две любопытные особенности. Во-первых, эта платформа, при всей ее близости программе большевиков (пропаганда пораженчества, поддержка мер по социализации, выступление против так называемых «соглашателей»), демонстрирует одно важное различие: «скифы», в отличие от большевиков, кажется, совсем не озабочены вопросами реального управления страной и экономикой, а заняты лишь вопросами раздувания революционного пыла, революционного пожара. Программы большевиков подробнейшим образом заняты вопросами так называемого «рабочего контроля» на фабриках и заводах, вопросами изгнания владельцев частной собственности, а также проблемами организации так называемой рабочей милиции и других органов военной организации, проблемами организации стачек или овладения органами печати. Иными словами, главное для большевиков – это создание какой-то, пусть слабо, на первых порах, но функционирующей системы власти, а, главным образом, системы вооруженного контроля и подавления тех, кого они считают противниками. Для «скифов», как мы уже отметили, главными были вовсе не вопросы политические и организационные, а вопросы, даже не идеологические, а, если угодно, эмоциональные и, в каком-то смысле, групповые, этические – принадлежит ли данный человек к тем, с кем можно быть вместе, общаться, не предаст ли он, смотрит ли он на вещи так, как «надо», как принято у «нас», а не у «мещан». Главное – это не определение правильной идеологии, а выработка должного мироощущения. Вторая черта, отличавшая «скифов» от большевиков – это их подход к социализму. Если для большевиков на этой стадии актуальным является вопрос о правильной организации социалистической политики и социалистического хозяйства в масштабе всего мира, а детали конкретной политики и конкретной организации власти и экономики в бывшей Российской империи важны не сами по себе, а как привязка к общеевропейской стратегии, коммунистической, а не социалистической, то для «скифов» главное – это вопросы существования, стратегии и жизни данного государства и народа. Вопросы социализма, социалистической революции и социалистического устройства – это внутренние вопросы каждого конкретного государства и народа. Сначала решаются так называемые «внешние» вопросы – вопросы существования народа, а затем «внутренние» вопросы, обусловленные конкретными обстоятельствами данного общества.

Конечно, для большевизма Ленина и Троцкого эпохи 1917 года такая постановка вопроса была не только неприемлема, но свидетельствовала о коренной враждебности «скифов» всему, что представляла коммунистическая партия. Здесь, впрочем, следует указать на то, что не пройдет и восьми лет, как именно это положение «скифов» станет идейной основой сталинской теории о возможности построения «социализма» в одной стране. Более того, с укреплением сталинизма и его превращением в официальную доктрину советской власти именно этот пункт в программе «скифов» станет самым главным моментом советской идеологии (добавим, что сейчас это положение является краеугольным камнем всей постсоветской официальной идеологии – за вычетом, разумеется, социализма). Все это сыграло определенную роль в том, как отдельные представители «скифства» приняли Октябрьскую революцию, равно как в их дальнейшей судьбе.

Несколько слов о судьбе тех, о ком шла речь в нашем очерке. Прежде всего – о том, что совершила Октябрьская революция в судьбе супругов Мережковских и Анны Ахматовой. Здесь мы наблюдаем временное совпадение отношения к Октябрьской революции со стороны Мережковских и Ахматовой. Все они отнеслись к ней в высшей степени отрицательно. Хорошо известны соответствующие стихи Ахматовой и Гиппиус. Более того, и Ахматова и Мережковские приняли активное участие в противостоянии большевизму, участвуя в публичных собраниях и чтениях в поддержку Учредительного собрания, которое разогнали большевики. Но далее пути Ахматовой и Мережковских резко разошлись, и это расхождение, пожалуй, коренится в конкретной партийной и общественной позиции Гиппиус и Мережковского, с одной стороны, и Ахматовой – с другой. Тут дело в том, что конкретная религиозная платформа у них была противоположной. Ахматова была человеком верующим, причем верующим глубоко традиционно, она соблюдала образ жизни православного верующего человека, придерживалась традиционных постов, соблюдала праздники. Поэтому для нее захват власти большевиками и их уничтожение традиционного православия были чем-то, с чем она никогда не могла согласиться. Именно удар по православному образу жизни был для Ахматовой наиболее болезненной потерей. Более того, частичное возвращение православия в жизненный обиход страны после Отечественной войны в чем-то помогло и ей лично, и ее поэзии.

Что же касается Мережковских, то, будучи глубоко религиозными людьми в личном плане, они, как известно, придерживались весьма не-

ортодоксальных привычек и норм поведения, не говоря уже об их вызывающем отношении к православной иерархии. Их политические взгляды были вполне прогрессивными, и они совершенно идентифицировались с тогдашним Временным правительством. Соответственно после недолгого периода открытого протеста против большевистской власти, Мережковские перешли к политической и организационной деятельности открыто антибольшевистского характера, что было совершенно исключено, например, для Анны Ахматовой и даже для Федора Сологуба. Они никак не были приспособлены для подпольной работы, чего совсем не хотели, надеясь, впрочем, как многие, что большевистская власть либо долго не продержится, либо переродится в что-нибудь более приемлемое и цивилизованное.

Так мы переходим к истории постепенной эволюции общественных и иных взглядов русских писателей и деятелей культуры уже после окончания гражданской войны и в ходе консолидации советской власти. Здесь можно в весьма общем плане заметить, что эта эволюция, во-первых, была очень связана с возрастом и образованием этих писателей, поэтов и деятелей культуры, а, кроме того отражала общую динамику развития советского строя и его отношения к культуре в целом. Налицо сложный процесс постепенного приспособления друг к другу русской культуры и коммунистического строя – процесс, осложненный параллельной эволюцией политического строя и политического процесса, а также эволюцией культуры, терявшей и приобретавшей в ходе исторического процесса целые большие структуры и этажи.

В ходе этого процесса приспособления некоторые валентности и системы отношений исчезали, чтобы потом вернуться уже в новом смысловом обличье. Это зависело от смены ценностей и систем отношений в политическом этаже общества, который, казалось бы, должен был относиться к культуре совершенно по-другому. На это сатирически намекал Маяковский, когда в пьесе «Баня» говорил устами советского чинуши Победоносикова, что главное, чтобы было красиво, лишь бы «там и сям наляпать советских гербов». Но реально, в практике дело обстояло совершенно иначе. В истории революций (до победы Октября) часто (если не всегда) бывало так, что победившая революция либо была совершенно безразлична к стилю культуры, либо что-то менялось, чтобы после, очень быстро, наступал какой-то новый стиль, который был, в сущности, нормальным развитием чего-то предыдущего. В ходе Октябрьской революции и после нее совершенно изменилось соотношение культуры

(включая литературу) и политического режима. Причиной этому стала амбиция новых политических руководителей и сложности культурной и литературной действительности. Говоря очень грубо, можно сказать, что, в конце концов, амбиция новых политических руководителей свелась к амбиции одного всевластного руководителя – Сталина, который, в отличие, например, от Ленина, во-первых, стал считать, что именно культура и литература отвечают за идеологический, а, следовательно, мобилизационный, потенциал страны и общества, и что их надо контролировать в первую очередь, а, во-вторых, что этот контроль должен быть всецело в его руках, не только потому что он политический вождь страны, но и потому что он обладает наиболее развитым вкусом и чутьем к совершенным произведениям литературы и искусства. Сложность же культурной и литературной действительности состояла в том, что идеологическая правильность, политическая правильность и личная «удачливость» никогда не совпадали. Под «личной удачливостью» я имею в виду способность данного писателя или деятеля культуры быть привлекательным (в течение долгого времени!) лично для Сталина. Был еще один щекотливый момент в том, как именно эти писатели и деятели искусства могли оцениваться «руководящими органами» и даже лично Сталиным. Речь идет о том, какие именно слова могли употребляться при (допустим!) отрицательной характеристике того или иного деятеля или группы, куда он мог входить.

В результате суммирования всех этих многообразных и сложных факторов мы получаем совсем не простую картину эволюции литературной и культурной действительности в смысле выработки отношения к Октябрьской революции (и, говоря условно, у «Октябрьской революции» к ней). Во-первых, надо учесть один очень базисный момент: с самого начала у всех советских руководителей (а я сюда включаю и руководителей постсоветских) не было никакого ощущения, что материя литературы, искусства и культуры качественным образом, онтологически (!) отличается от любой другой материи, с которой имеет дело общество (и человек вообще). Равным образом и люди, занятые этой материей, не могут быть никак приравнены к другим членам общества. Мы не будем здесь подробно входить в эту проблему, в частности, что делать с художниками, захваченными in flagranti delicto (как застреливший Авраама Линкольна театральный актер Бут), скажем лишь, что, как и другие социал-демократы, в, частности, Каутский, они считали, что художников следует судить за свои предосудительные дела, как и остальных трудящихся. Правда, большевики высказывались при этом, что с худож-

ников, при прочих равных условиях, спрос должен быть большим, чем с остальных. Если теперь взглянуть на большевистскую когорту того времени, от Ленина и Троцкого до Сталина и Бухарина с Зиновьевым и Каменевым, то перед нами выстроится ряд деятелей, удивительно безразличных и даже враждебных к произведениям человеческого духа. Это все какие-то кошмарные подрядчики, бухгалтеры, в лучшем случае бойкие газетчики, внутренне, наверное, свирепо завидующие «более удачливым» писателям и художникам . Поэтому с самых первых дней после победы Октябрьской революции отношение к деятелям культуры можно сформулировать горьковской фразой «С кем вы, мастера культуры?» Те, кто примыкали к победившим большевикам и были готовы открыто в печати (а еще лучше – в своих произведениях) заявить об этом, объявлялись революционными. Так с самого начала заслужили почетное место в большевистском списке заслуженных деятелей искусства Маяковский и Блок. Блок, впрочем, довольно быстро оказался в лагере сомнительных и подозрительных, поскольку был идейно близок к «скифам»и через них к левым эсерам, поднявшим вооруженный мятеж против большевиков. Его скорая смерть помогла большевикам оставить его в списке революционных художников. В этом же списке так и остался Маяковский, который вплоть до 1930 года последовательно стремился, чтобы его считали не только революционным, но и советским художником. Впрочем, сам Маяковский актом своего самоубийства как бы заявил, что, возможно, после 1930 года он, может быть, уже перестал бы быть именно советским поэтом, учитывая, что содержание определения «советский» быстро менялось. Заметим, что, если отношение Маяковского к советскому режиму переживало определенный кризис, отношение режима к Маяковскому так и осталось в высшей степени лояльным и положительным. Отношение к другим «революционным» творцам было отражением того, как различные вышеупомянутые моменты (идеологическая правильность, политическая правильность и личная удачливость) были в разное время разыграны. Что касается Блока, то здесь ясно, что в его случае можно говорить об идеологической правильности (и то не в полной мере, но в достаточной!), в то время как ни о политической правильности, ни о какой-то личной удачливости не могло идти речи (тем более, что речь могла идти не о том, что он должен был бы быть приятен Сталину, который тогда и не был в нужном руководстве, а о том, что его должен был как-то «обласкать» тогдашний «хозяин» Петрограда Зиновьев, который, по всем свидетельствам, мог Блока лишь ненавидеть). Вспомним еще одного тогдаш-

него революционера – Валерия Брюсова, вступившего в те годы в РКП(б). Он был как раз на 100% политически правильным, но идеологически его произведения, хоть и проповедовали революцию и большевизм, слишком напоминали предреволюционный символизм с его явно «непролетарским» отношением к жизни и искусству. Поэтому советские литературоведы всегда положительно отзывались о его политической позиции, но отрицательно смотрели на его поэтическое творчество. Брюсов был «политически правильным», но «эстетически отсталым».

Теперь посмотрим еще на одного политически правильного поэта эпохи Октябрьской революции. Речь идет о Демьяне Бедном, который всегда гордился своей близостью к тогдашней верхушке большевиков. До определенного времени он явно мог считаться эталоном политической правильности, да и идеологическая правильность его, казалось, была вне всякого сомнения, поскольку его произведения были рассчитаны на самый «рабоче-крестьянский» классовый вкус и подход. Однако с течением времени именно такой вкус и подход стали восприниматься как слишком примитивные. К тому же личный момент неожиданно обнаружил определенные слабости: Бедный недостаточно правильно оценил силу своего положения внутри верхушки коммунистической партии, и его стало можно открыто критиковать за примитивизм и даже за политические «ошибки». Наконец, Сталин перестал терпеть то, что Бедный все время претендовал на роль единственно правильного интерпретатора линии партии, и в известном теперь письме к Бедному Сталин обвинил его в недостаточной «партийности», что сразу же привело к тому, что Бедного на достаточно долгий срок перестали печатать. Заметим это важное употребление термина «недостаточная партийность» или даже «отсутствие партийности». Сталин не обвинил Бедного в «антиреволюционности» или, не дай Бог, в «контрреволюционности», но в «недостаточной партийности». Революция уже была позади, к тому же революционная роль Демьяна Бедного навязла у всех в зубах. Контрреволюционером он никогда не был, но «партийности» (то есть, понимания настоящей партийной иерархии) у него не было – вот он и был наказан. К тому же, Сталин, по рассказам, терпеть не мог известного амикошонства Бедного.

Теперь вкратце посмотрим на литературную сцену послеоктябрьских времен. Конечно, теперь, спустя почти сто лет, все выглядит достаточно хаотично. Трудно обнаружить порядок там, где его не могло быть по природе вещей, поскольку то, что можно назвать «бытом» литературы и культуры, порядком более или менее размеренного каждодневного суще-

ствования, исчезло за несколько месяцев, а вместо этого настали нищенские, а иногда просто голодные будни, занятые поиском еды, заработка, а также постоянной «службой» в государственных или «пролетарских» организациях. Прежние литературные и артистические иерархии рухнули. Те, кто раньше занимали в них высокое или просто видное место, исчезли, в некоторых случаях умерли. Их место либо осталось пустым, либо было занято новыми людьми. До революции самое видное место в иерархии писателей занимал Максим Горький. Он редактировал журналы, а потом газету, его пьесы шли во всех театрах, он печатался и был широко известен заграницей. Горький был лично близок со многими деятелями из руководства большевиков, в частности, с Лениным. Это обеспечило ему высокое и влиятельное место в формирующемся руководстве если не страны, то общества, тем более, что большевики нуждались в его международном авторитете. Это существенно, поскольку весь период сразу после Октябрьской революции вплоть до ее окончания в 1922 году Горький занимал почти явно антибольшевистскую позицию, которая смягчалась его личной дружбой с Лениным, которую Горький очень ценил. Так что и политически, и идеологически глава русской культуры и литературы выступал против режима большевиков. С 1922 по 1928 год Горький провел заграницей, и лишь после того, как Сталин лично предпринял чрезвычайные меры, чтобы вернуть Горького в СССР (несмотря на явное противодействие некоторых из его соратников из руководства партии), это оказалось возможным. Отметим, что позиция Горького даже в самые проблематичные для сотрудничества Горького с большевиками годы никогда не называлась «антиреволюционной», ни тем более антибольшевистской или антисоветской (какой она иногда на практике была!). Ее могли назвать, самое большее, «колеблющейся».

Конечно, это справедливо для сталинской линии, другие руководители партии в двадцатые годы могли высказываться по отношению к Горькому очень враждебно, как это иногда делал Бухарин, но эти выпады совершенно прекратились с установлением единоличной власти Сталина. До революции рядом с именем Горького всегда упоминались имена его более молодых коллег и, если угодно, «наследников» – Андреева, Бунина и Куприна. Это были очень известные писатели, которые после смерти Чехова подхватили эстафету великой русской прозы и, надо сказать, делали это вполне успешно. Впрочем, Леонид Андреев скоро почти полностью перешел на стезю драматургии, где и стяжал себе совершенно заслуженную славу. После Октябрьской революции эти три имени полно-

стью исчезают из линии развития русской литературы в России. Все трое восприняли Октябрьскую литературу очень враждебно и после какого-то более или менее продолжительного периода оказались в эмиграции: Леонид Андреев жил в прежде русской Финляндии, а вскоре после завоевания ею независимости там и умер, успев опубликовать несколько яростных антибольшевистских произведений, Куприн же и Бунин оказались во Франции, где Бунин пережил «второе рождение», получил Нобелевскую премию и, в каком-то смысле, оправдал существование русской литературы и культуры вне России, доказав, что ни «родная почва», ни родной язык не могут быть заменой свободы.

Таким образом, русская проза оказалась внутри России лишенной своих естественных, натуральных руководителей, и на это место ринулись массы тех, кого можно назвать «временно исполняющими должность». Собственно говоря, так можно сказать и о всех «должностях» русского государства и общества, однако сам факт революции уже должен был свидетельствовать о том, что люди, их занимавшие, справлялись с этими «должностями» не слишком хорошо. Однако именно в русской культуре, благодаря вышеупомянутой нами онтологической отделенности культуры от государства, общества и народа, дела шли вполне замечательно. Это и привело к тому, что на протяжении всех лет советской власти ее главари, видимо, каким-то чутьем ощущали, что в целом в литературе и культуре дела обстоят совсем не блестяще. Тут речь идет о том, что как-то не сработал часто провозглашаемый социал-демократами (и ложный, по моему мнению!) принцип, что революция, высвободив дотоле угнетаемые силы и возможности масс, должна (автоматически?) привести к необычайному расцвету культуры. Я могу сказать в этой связи, что, по моему наблюдению (и в результате тщательного изучения архивных материалов), все то, сейчас кажущееся великим (а иногда и являющееся таковым!), что было создано русскими поэтами, писателями, художниками, музыкантами, архитекторами и др. после Октябрьской революции, на самом деле явилось реализацией планов и творческих возможностей, которые были созданы или заложены в первые десять лет двадцатого века – в так называемую эпоху Серебряного века. То, что реально дала русская революция 1917 года – это высвобождение из-под сословных и иных, социальных, религиозных, национальных, ограничений творческих возможностей людей, которые, быть может, без этого не смогли бы заняться культурой – да и здесь надо поставить большой знак вопроса! Ведь многие из тех «врид», кто бросился в культуру после Октября (Бабель, Зощенко, Замятин, Фе-

дин, Пильняк, Лидин, Никитин), либо уже реально что-то сделали в литературе, либо вполне были со всех точек зрения готовы к этому. Скажем здесь, что все эти люди, чьи имена я здесь привел, так или иначе отмечали свою творческую благодарность Октябрьской революции и свой экзистенциальный долг, который они перед ней чувствовали. Тем более ужасной выглядит чудовищная неблагодарность нового советского режима, который уничтожил двоих наиболее талантливых из этих писателей, изгнал из страны единственного, кто до революции успел побывать большевиком – Замятина, и растоптал таланты и возможности остальных. Столь же чудовищным выглядит то, что этот зверский режим совершил в русской поэзии. Синодик замечательных имен, которые почти все без исключения с благодарностью приняли русскую революцию и хотели ее поддержать, выглядит еще длиннее и страшнее.

Но здесь, все-таки, надо сказать несколько слов по поводу употребленного нами понятия «временно исполняющий должность». Это – понятие чисто функциональное, но совсем не содержательное. Все те люди, которые выдвинулись в результате Октябрьской революции, заняли свои места абсолютно по праву, а не в результате того, что кто-то умер или уехал. Более того, они внесли свой оригинальный вклад в культуру. Просто, если бы старая культурная иерархия была бы на месте, они бы не смогли этого сделать, или это было бы гораздо труднее. Представление же о том, что они «временно» занимали свои места в культуре, могло быть у тех, кто культуру творили раньше, однако довольно скоро стало ясно, что новые порядки установились надолго. Попробуем разобраться в тех новых содержательных, функциональных и формальных моментах, которые пришли в культуру параллельно с Октябрьской революцией.

Прежде всего бросается в глаза тот факт, что революция принесла с собой резкое и внезапное падение престижа всей духовной, интеллектуальной и человеческой традиции русского освободительного движения. Это особенно выделяется на фоне того, что именно эта традиция и ее ключевые имена – Герцен, Чернышевский, Писарев – были основополагающей идейной базой всей позднесталинской партийной идеологии, которую столь усердно пропагандировали в послевоенное время. Тут, конечно, было определенное противоречие в том, что как раз эта традиция была особенно дорога вождю революции Ленину, но он вполне поддерживал и даже раздувал подстрекательские кампании против прямых продолжателей этой традиции – эсеров и народников – как в личном, так и в идейном плане. Можно сказать, что главными разжигателями вражды

к русскому освободительному движению были ленинские соратники на левом фланге – Троцкий, Бухарин, Радек, а также ранние коммунистические пропагандисты вроде Астрова и Слепкова, редакторов английского издания «Истории русской революции», вышедшей в Нью-Йорке в 1925 году. С другой стороны, следует отметить, что именно наследие русских революционных демократов – Герцена, Некрасова, Белинского, Салтыкова-Щедрина – стало чем-то вроде маяка для тех представителей русской культуры, кто в начале советского режима как-то еще пытался противопоставить новому строю старые освободительные традиции борьбы с произволом, невежеством и насилием. Здесь, конечно, очень важны усилия Иванова-Разумника, Харитона (отец будущего создателя советских атомной и водородной бомб), Чуковского, Питирима Сорокина, Замятина, Анны Ахматовой, Александра Блока. Они выпускали сборники статей в честь юбилея того или иного деятеля, собирали ответы на вопросы анкет, которые стремились привлечь к этим творцам общественное внимание. Вся эта деятельность была тогда же заклеймена большевиками именно как «антибольшевистская» и в дальнейшем ставилась в пику всем тем, кого власти хотели в этом упрекнуть.

Здесь мы хотим обратить внимание на идеологическую (и политическую) составляющую этой проблемы в то время. Главным было то, что наследие этих фигур активно использовалось противниками большевизма с целью показать его полную чуждость русской революционной традиции. Разумеется, что по мере того, как политическая составляющая менялась, а именно резко изменилось соотношение интернационалистской» и «русской» компонент революционной традиции в пользу последней, возникла необходимость в инкорпорировании наследия «революционных демократов» в политическую основу сталинской идеологии, и прежняя враждебность к ним была отброшена и заменилась восхвалением и «лакировкой».

При всем этом хочется упомянуть еще об одном важном явлении, на этот раз не общедуховного характера, а, скорее, об академическом направлении, которое развилось на фоне борьбы большевиков против народнического наследия. Речь идет о русской формальной школе в литературоведении и об обществе «Опояз». Вкратце скажем, что общественная и политическая судьба этого направления и его приверженцев была очень бурной и, в целом, отрицательной (в смысле развития методологии и возможностей ее применения на практике) – и это параллельно тому, что большевики в то время активно боролись против «старого» литературове-

дения, представленного, например, Котляревским, против которого боролись также и «опоязовцы». Дело в том, что «формалисты» и «опоязовцы» были противны большевикам сразу по всем направлениям. Прежде всего, они не только не поддержали большевистскую партию, но всюду подчеркивали, что они против попыток применять марксизм для исследования и анализа литературы. Так что здесь имелось отталкивание по идеологической линии. Что касается линии политической, то, несмотря на то, что отдельные члены Опояз'а работали в советских учреждениях, они не были членами коммунистической партии и постоянно подвергались политическим атакам со стороны партийных органов, так что их политическое лицо было в глазах властей крайне отрицательным. Что же касается личной компоненты, надо сказать, что достаточно воинственный тон их писаний и выступлений, как публицистических, так и академических, не мог сделать их приемлемыми для начальства, тем более, что, как правило, полемическое жало формалистов было направлено как раз против марксистов. Как надо было характеризовать формалистское направление с точки зрения начальства? Оно не могло быть ни антибольшевистским, ни антиреволюционным, поскольку речь шла совсем не об этом. А о чем же? Ярлык был найден тогда же, и он вполне подходил для целей ликвидации этого направления. Оно было названо «антимарксистским» и даже «воинствующе антимарксистским». Само научное и культурное направление было, в конце концов, ликвидировано, но его представители (все, за печальным исключением Григория Гуковского и Марка Азадовского, хотя формально они никакими формалистами не были!) могли продолжать свои работы, правда, в совершенно других направлениях и рамках.

Но вот возникает вопрос, как же власть отнеслась к тем поэтам, о которых шла речь в начале этой работы – о тех, кто с восторгом приветствовал Февральскую революцию (Сологуб и Кузмин) и об Анне Ахматовой, которая и здесь шла своим путем и не обманулась лишь внешним обликом событий. Здесь следует сказать, что все трое так и не приняли Октябрьскую революцию, во-первых, сама революция была повернута к ним своим самым свирепым лицом: Ахматова и Сологуб потеряли близких людей, которых эта революция истребила, Кузмин оказался вне привычной ему среды и жизни и отнесся к новому режиму очень скептически. Во-вторых, эти поэты были совершенно чужды устремлениям нового режима: ни его сторонники, ни провозглашаемые им близкие и далекие цели не были сколь-нибудь интересны ни для Ахматовой, ни для Сологуба, ни для Кузмина. Из всех трех только Михаил Кузмин смог в книге «Форель

разбивает лед» найти новые слова и новые краски для изображения хоть какой-то грани новой действительности. Анна Ахматова проживет долгую жизнь и уже в новой послесталинской действительности найдет в себе новые поэтические силы для более, чем адекватного представления жизни после революции. Вообще Ахматова оказалась во всех смыслах последним великим русским классическим поэтом, сумев сопроводить своим творчеством все этапы советской жизни и, как я уже сказал, с честью перейти в новое существование. Она никогда и ни в чем не примирилась с русской революцией, причем не только в ее сугубо внутреннем, внутригосударственном плане, но и в плане внешнем, когда Ахматова сумела увидеть, что главное преступление революции – полное разрушение всех внешних связей и валентностей России. В этом плане ее стихи 1940 года, обращенные к лондонцам, совершенно уникальны. Сологуб, будучи гораздо старше Ахматовой, не выдержал лишений и испытаний, которые принесла революция, и умер в двадцатые годы.

Советская власть считала всех троих поэтов глубоко враждебными себе, но, помимо творческих и экзистенциальных лишений и передряг, она никак не преследовала их. Конечно, долгая жизнь Ахматовой и ее активная творческая жизнь должны были навлечь на нее враждебное внимание и новые преследования. И это не замедлило грянуть в форме пресловутого постановления ЦК 1946 года. Однако смертоносное внимание властей не убило Ахматову. В чем, по моему мнению, причина того, что все эти три поэта сохранились несмотря на царивший в течение многих лет террор? Мой ответ прост: этот террор не был направлен именно на них, к тому же, у них была своего рода страшная «охранная грамота», обеспечившая им какую-то жизнь. Эта грамота состояла в ярлыке, которым их всех «наградила» партийная пропаганда. Они были объявлены «реакционными» поэтами, их творчество было объявлено «устаревшим» и «никому не нужным». Иными словами, официально было объявлено, что никто их читать никогда не будет и ни на кого они не смогут оказать влияния. Им было позволено доживать как объектным доказательствам превосходства нового строя над старым. Никто (даже Ахматова после постановления ЦК) не был объявлен ни антиреволюционным, ни контрреволюционным, ни антисоветским, ни, тем более, антибольшевистским. Обратим внимание на то, что через небольшое время после пресловутого постановления об Ахматовой и Зощенко в «Правде» будет опубликован материал против «одной антипартийной группы театральных критиков». Очевидно, что деятельность этих критиков (часть из них

была членами партии) грозила, с точки зрения партии, гораздо большими идеологическими бедами, чем уже «устаревшие» опыты Ахматовой. Подытоживая, можно сказать, что в лице трех дореволюционных поэтов мы имеем дело с идеологическими врагами, или, по крайней мере, противниками революции, в то время, как политическая составляющая отношения отсутствовала.

И, наконец, в заключение затронем именно эту составляющую эволюции положения писателей и деятелей культуры в период после Октябрьской революции. Тут положение крайне сложное: творческий момент занимает важную роль, но он является всегда производным от момента политического, а именно того, как власть, а позднее, непосредственно Сталин, оценивали политическую позицию данного писателя или деятеля культуры, в том числе, потенциал этой позиции в политической борьбе в будущем. И тут важно одно обстоятельство: решающую роль играет тот факт, насколько данный творческий человек реально (или воображаемо) участвует в политических, партийных, а в дальнейшем – военных, дипломатических, разведывательных, партийно-пропагандистских, даже партийно-хозяйственных, перипетиях. А это непосредственно понять было иногда довольно нелегко. Правило было такое: чем более человек близок к какому-то источнику власти и влияния, тем больше шанс, что он будет репрессирован. В этом, например, разница в судьбе писательницы Лидии Сейфуллиной и писателя Ивана Катаева. Оба подверглись партийной критике, оба были членами партии, но Сейфуллина прошла через это горнило достаточно рано, когда Сталин был еще только на пути к полной власти, поэтому она не успела вступить на дорогу к состязанию за влияние, а Катаев был важным членом писательского объединения «Перевал», которое было обвинено в троцкизме. Поэтому Сейфуллина осталась на свободе, хотя и в забвении, а Катаев был расстрелян. В этом причина, почему наибольшее количество жертв репрессий из числа поэтов, писателей и деятелей культуры среди тех, кто с энтузиазмом добивался достижения партийных целей. В этом же и причина того, что, если взять тех, кто составил большинство писательской и артистической массы после смерти Сталина, а потом после XX съезда партии и, наконец, после вторжения в Чехословакию, то степень приятия Октябрьской революции (и, соответственно, степень положительного отношения к советскому строю и коммунизму) будет с годами все уменьшаться, пока при перестройке она не достигнет исчезающе малой величины. Но в этом же причина и того, что среди населения, не имеющего отношение к творче-

ской деятельности, ценности Октябрьской революции, советской власти и коммунизма до сих пор сохраняют определенный вес. Эти слои населения меньше пострадали при советской власти за свое к ней положительное отношение.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анохина Юлия Юрьевна (Москва) – аспирант филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Анохина Ю.Ю. Пространство и время в книге стихов Е.А. Боратынского «Сумерки» // Альманах «Пространство и Время». Электронное научное издание. 2015. Т. 10. Вып. 1: Пространство и время текста. [Электронный ресурс].

Анохина Ю.Ю. Категории бытия и небытия в книге стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // Научный диалог. 2017. № 10. С. 129–148.

Бартон Дора (1921 – 2007) – профессор кафедры Славянских языков и литературы в Университете штата Аризоны, преподавала русский язык и литературу 27 лет.

Публикации по теме сборника:

Burton D. Boratynskij: The Evolution of His Style and Poetic Themes. Ph.D. University of Washington. 1975. (Монография).

Burton D. The Theme of Peter as Verbal Echo in Mednyj Vsadnik // Slavic and East European Journal. Vol. 26. №1. 1982. P. 12-27.

Burton D. Стихотворение Боратынского «Благословен святое возвестивший!..» // Russian Literature. Vol. XVII. № 2. 1985. P. 183–201.

Богомолов Николай Алексеевич (Москва) – профессор, доктор филологических наук, заведующий кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Публикации по теме сборника:

Богомолов Н.А. К вопросу о термине «серебряный век»: критическое высказывание и литературоведческое суждение // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2015. № 2. С. 49–60.

Богомолов Н.А. Э.К. Метнер и А.Н. Шмидт // Russian Literature. 2015. Vol. LXXII-IV. P. 455–474.

Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Вячеслав Иванов. Pro et contra. СПб.: Изд. РХГА, 2016. Т. 2. С. 282–289.

Богомолов Н.А. Из комментаторских заметок. 4. К публикациям статей С.Н. Дурылина о символизме // Литературный факт. 2017. № 4. С. 277–290.

Виттакер Роберт (1940 – 2016) – известный американский славист, профессор и заведующий кафедрой в Колледже Лемана Городского университета Нью-Йорка, где он проработал 44 года.

Публикации по теме сборника:

Виттакер Р., Егоров Б.Ф. Жизнь Григорьева в письмах // Григорьев А. Письма / Изд. подг. Р. Виттакер, Б.Ф. Егоров, М.: Наука, 1999. С. 293–319.

Виттакер Р. Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.) / Пер. с англ. М.А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 2000. (Монография).

Толстой Л.Н. и США. Переписка / Сост., подгот. текста, коммент. Н. Великанова, Р. Виттакер. М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Гачева Анастасия Георгиевна (Москва) – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Гачева А.Г., Казнина О.А, Семенова С.Г. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003. (Монография)

Бочарова И.А., Гачева А.Г. М. Горький и мир философских идей Н.Ф. Федорова (переписка с А.К. Горским и Н.А. Сетницким) // М. Горький и его корреспонденты. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 501–563.

Гачева А.Г. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров: Встречи в русской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2008. (Монография).

Гачева А.Г. Идеи и образы Достоевского в восприятии А.К. Горского (статья, публикация, комментарий) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 21. / Отв. ред. К. А. Баршт, Н. Ф. Буданова. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 441–518.

Евлампиев Игорь Иванович (Санкт-Петербург) **–** доктор философских наук, профессор кафедры русской философии и культуры Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

Публикации по теме сборника:

Евлампиев И.И. История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках Абсолюта. В 2 томах. СПб., 2000. (Монография).

Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001 (2-е изд., испр. и доп. – Уфа, 2012). (Монография).

Евлампиев И.И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012. (Монография).

Евлампиев И.И. Русская философия в европейском контексте. СПб., 2017. (Монография).

Кантор Владимир Карлович (Москва) – доктор философских наук, ординарный профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ-ВШЭ), заведующий Международной лабораторией русско-европейского интеллектуального диалога (НИУ-ВШЭ).

Публикации по теме сборника:

Кантор В.К. «Срубленное древо жизни». Судьба Николая Чернышевского. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. (Монография).

Кантор В.К. Карамзин: самопознание, или Сотворение европейской России // Вопросы философии. 2016. № 12. С. 123–128.

Кантор В.К. Нарождавшаяся идеология массового общества, или Степун против Горького в защиту Достоевского // Человек. 2017. С. 37–44.

Кантор В.К. Изображая, понимать, или Sententia sensa: философия в литературном тексте**.** (Серия «Российские Пропилеи»). М.; СПб.: ЦГИ Принт, 2017. (Монография).

Кара-Мурза Алексей Алексеевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, руководитель сектора философии российской истории Института философии РАН.

Публикации по теме сборника:

Кара-Мурза А.А. Herzen: In Search of the Russian Personality // Russian Studies in Philosophy. 2013. Vol. 51. № 3. P. 58–70.

Кара-Мурза А.А. Berdyaev's Moscow: A Philosophical Investigation of Local History // Russian Studies in Philosophy. 2015. Vol. 53. № 4. P. 338–351.

Кара-Мурза А.А. Поэма «Медный Всадник» А.С. Пушкина: политико-философские проекции // Философский журнал. 2016. Т. 9. № 2. С. 54–65.

Кара-Мурза А.А. Тяжба о Карамзине: юбилейные заметки // Вопросы философии. 2016. № 12. С. 106–110.

Касаткина Татьяна Александровна (Москва) – доктор филологических наук, заведующая отделом теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, председатель Комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского Научного совета «История мировой культуры» РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Касаткина Т.А. Реактивное и проективное/проактивное поведение и проблема выбора в произведениях Ф.М. Достоевского и В.С. Гроссмана // Человек перед выбором в современном мире: проблемы, возможности, решения. Т. 1. М.: ИФ РАН, 2015. С. 208–215.

Касаткина Т.А. Достоевский: образ пространства. «Записки из подполья» как срединное место // Достоевский и мировая культура. Альманах № 33. СПб.: Серебряный век, 2015. С. 159–182.

Касаткина Т.А. Pater Seraphicus и мужик Марей Достоевский: богословие в имени // Достоевский и современность. Материалы XXX Международных Старорусских чтений 2015 года. Великий Новгород, 2016. С. 48–56.

Касаткина Т.А. Идеал монашества и его пропасти и подводные камни в последнем романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // IV Летние чтения в Даровом / ред.-сост. В. А. Викторович. Коломна: ИД «Лига», 2016. С. 30–41.

Коростелев Олег Анатольевич (Москва) – кандидат филологических наук, заместитель директора по научной работе Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Коростелев О.А. Литературная критика Дмитрия Философова // Философов Д.В. Критические заметки 1899–1916. М., 2010. С. 3–21.

Коростелев О.А. От Адамовича до Цветаевой. Литература, критика, печать Русского зарубежья [Текст] / Олег Коростелев. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина скрипсит, 2013. (Монография).

Коростелев О.А. Главная трилогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 20 т. Т. 14. Тайна Трех. М., 2017. С. 770–777.

Магарил-Ильяева Татьяна Георгиевна (Москва) – аспирант отдела теории литературы Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, научный сотрудник ИМЛИ РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Магарил-Ильяева Т. Г. Комическое как особое положение героев в пространстве в ранней прозе Ф. М. Достоевского // Научный диалог. 2017. № 9. С. 94–106.

Марченко Олег Викторович (Москва) – доктор философских наук, профессор философского факультета Российского государственного гуманитарного университета, профессор, заведующий кафедрой гуманитарных наук Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Публикации по теме сборника:

Марченко О.В. Очерки по истории философии. М., 2002. (Монография).

Марченко О.В. Спор В.Ф. Эрна и С.Л. Франка о специфике русской философии (к вопросу о метафизике социокультурного бытия в русской мысли XX века) //«Самый выдающийся русский философ»: Философия религии и политики С.Л. Франка: Сборник научных статей. М.: изд-во ПСТГУ, 2015. С.23–37.

Марченко О.В. Fabulae selectae. М., 2016. (Монография).

Михаленко Наталья Владимировна (Москва) – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Михаленко Н.В. «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова в контексте утопических произведений начала XX века // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. (Серия «“Вечные” сюжеты и образы». Вып. 3). М.:Индрик, 2016. С. 552–565.

Михаленко Н.В. Символика Вавилонской башни в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова //

Проблемы исторической поэтики. Вып. 14: Анализ, интерпретации, понимание. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2016. С. 428–440.

Михаленко Н.В. Иконописные приемы в творчестве Есенина // Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха / Сб. науч. тр. (Серия «Есенин в XXI веке. Вып 4). М. – Рязань – Константиново, 2016. С. 106–119.

Римонди Джорджия (Италия) – PhD по философии, Пармский государственный университет.

Публикации по теме сборника:

Римонди Дж. Символ и миф в философии А.Ф. Лосева: поэтические образы М.Ю. Лермонтова // Преподаватель XXI век. 2015. № 3. С. 417–424.

Римонди Дж. Музыкальное восприятие мира в прозе А.Ф. Лосева // Соловьевские исследования. 2017. Вып. 3(55). С. 88-95.

Сапунова Ольга Валерьевна (Москва) – магистрант 2 курса кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Сегал Димитрий Михайлович (Иерусалим, Израиль) – профессор, PhD, кафедра немецких, русских и восточно-европейских исследований, Еврейский университет в Иерусалиме.

Публикации по теме сборника:

Сегал Димитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I, Книга 1. Slavica Hierosolymitana. Vol. VIII. Jerusalem – Berkeley. Oakland, California: Berkeley Slavic Specialties, 1998. – 398 с.

Сегал Димитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I, Книга 2. Slavica Hierosolymitana. Vol. VIII. Jerusalem – Berkeley. Oakland, California: Berkeley Slavic Specialties, 1998. – 818 с.

Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. – 976 с.

Сегал Д.М. Пути и вехи: Русское литературоведение в двадцатом веке. М.: Водолей, 2011. – 280 с.

Сегал-Рудник Нина Михайловна (Иерусалим, Израиль) – профессор, PhD, кафедра немецких, русских и восточно-европейских исследований, Еврейский университет в Иерусалиме.

Публикации по теме сборника:

Сегал-Рудник Н. Образ св. Христофора и его значение в творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов между Святым писанием и поэзией / Europa orientalis. XXI (1). 2002. С. 303–320.

Сегал-Рудник Н. К вопросу о немецкой рецепции образа Вячеслава Иванова // Modernité russe 14. L'emigration russe et l'heritage classique. Centre d'études slaves André Lirondelle. Université Jean Moulin Lyon 3. Lyon, 2014.

Сегал-Рудник Н. Дионисийство как прием: к вопросу о метафизическом хронотопе поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: Изд. РХГА, 2016. С. 27–70.

Сегал-Рудник Н.М. Вяч. Иванов и Евсей Шор: русская мысль в европейском интеллектуальном пространстве (по материалам фонда В. Иванова в Институте рукописей Национальной библиотеки Израиля) // Российское научное зарубежье: люди, труды, институции, архивы. М.: Институт российской истории РАН, 2016. С. 346–369.

Серегина Светлана Андреевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Серегина С.А. Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. 2015. № 3 (47). С. 116–129.

Серегина С.А. Образ распятия в произведениях Андрея Белого, Николая Клюева и Сергея Есенина (1917–1918 гг.) // Мифологические образы в литературе и искусстве. / Отв. ред. М.Ф. Надъярных, Е.В. Глухова. (Серия «”Вечные” сюжеты и образы». Вып. 2). М.: Индрик, 2015. С. 262–283.

Серегина С.А. Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. (Серия «“Вечные” сюжеты и образы». Вып. 3). М.: Индрик, 2016. С. 468–483.

Середина Анна Олеговна (Москва) – аспирант кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Середина А.О. Пространство города в художественной прозе Ап. Григорьева // Альманах «Пространство и Время». Электронное научное издание. 2015. Т. 10. Вып. 1: Пространство и время текста. [Электронный ресурс].

Тахо-Годи Е.А., Середина А.О. Женский портрет, или теории «создания женщины» в ранней прозе Ап. Григорьева // Острова любви БорФеда: Сборник в честь 90-летия Бориса Федоровича Егорова / ИРЛИ РАН; СПбИИ РАН; Ред.; сост. А.П. Дмитриев и П.С. Глушаков; Под общ. ред. Е.П. Щегловой. СПб.: Росток, 2016. С.861–873.

Середина А.О. Женский портрет в ранней прозе А.А. Григорьева и И.С. Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета. 2016. № 3(72). С.220–223.

Степанян Карен Ашотович (Москва) – доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела теории Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Публикации по теме сборника:

Степанян К.А. Достоевский и язычество (Какие пророчества Достоевского мы не услышали и почему). Москва-Смоленск: ВБПХЛ, 1992.

Степанян К.А. Достоевский помогает понять мировые проблемы» (беседу вела И. Кузнецова) // Вопросы литературы. 2004. № 3.

Степанян К.А. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. (Монография).

Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. (Монография).

Тахо-Годи Елена Аркадьевна (Москва) – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; заведующая научным отделом Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева»; председатель Лосевской комиссии Научного совета «История мировой культуры» РАН; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, руководитель научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель. М.: Наука, 2003. (Монография).

Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия», 2007. (Монография).

Тахо-Годи Е.А. А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе») // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. / Отв. ред. А.А.Тахо-Годи, Е.А.Тахо-Годи, Сост. Е.А.Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 557–570.

Тахо-Годи Е.А. «Теория женщины» Аполлона Григорьева и ее мистико-философские корни // VI Международный конгресс «Русская словесность в мировом культурном контексте» / Под общ.ред. И.Л.Волгина. М.: Фонд Достоевского, 2016. С. 92-96.

Штайнер Лина (Steiner Lina, Германия) – PhD in Comparative Literature (Йельский университет, 2004), преподавала в качестве Assistant Professor и Associate Professor на кафедре славистики Университета Чикаго, в настоящее время руководит Центром по изучению литературы и философии и преподает философию в Боннском университете.

Публикации по теме сборника:

Steiner Lina. For Humanity's Sake: The Bildungsroman in Russian Culture. Toronto: University of Toronto Press, 2011. (Монография).

Romanticism: Philosophy and Literature / Ed. by Lina Steiner, Michael N.Forster. L., N.Y: Palgrave, 2018 (в печати)

Palgrave Handbook to Russian Thought / Ed. by Marina F. Bykova, Lina Steiner, Michael Forster. L., N.Y: Palgrave, 2018 (в печати).

Хечикян Асмик Грайровна (Армения, Германия) – кандидат филологических наук, постдокторант Института славистики Майнцского университета имени И. Гутенберга; Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА.

Публикации по теме сборника:

Хечикян А.Г. Модернистские течения в оценках армянской критики начала 20-ого века // Литературоведческий журнал. 2009. № 1-2. С. 59–75.

Хечикян А.Г. Футуризм в контексте тенденции начала XX века // Мигр. 2009. № 6(80). С. 78–83.

Хечикян А.Г. Армянский футуризм – нестареющая мечта будущего // Армяноведческий журнал. 2010. № 1.

Холиков Алексей Александрович – доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Публикации по теме сборника:

Холиков А.А. Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865–1919. СПб.: Алетейя, 2010. (Монография).

Холиков А.А. «Религия» как сверхтема во втором прижизненном полном собрании сочинений Д.С. Мережковского // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. 79–87.

Холиков А.А., Никандрова О.В. Научное творчество В.Е. Хализева: философский аспект // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 3. С. 99–114.

Шалыгина Ольга Владимировна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы РАН, член научной группы для выполнения научного проекта РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (№ 17-18-01432).

Публикации по теме сборника:

Шалыгина О.В. Поэтика. Композиция. Время. М., 2010. (Монография).

Шалыгина О.В. Кино как постижение литературы («Камень» А. Сокурова и художественный мир А.П. Чехова) // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 163–173.

Шалыгина О.В. Опыт описания философии писателя в чеховедении: итоги и перспективы // URL: http://www.lit-phil.ru/videos/3. [Электронный ресурс].

Русская литература и философия:
пути взаимодействия

Выпуск 1

Технический редактор *А. Ильина*
Корректор *Н. Федотова*
Перевод аннотаций на английский язык выполнен *А.В. Протопоповой*

Подписано в печать 10.12.17. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Печ. л. 37,5

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: http://www.vodoleybooks.ru
E-mail: info@vodoleybooks.ru

Отпечатано: АО «Т8 Издательские Технологии»
109316 Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5
Тел.: 8 (499) 322–38–30

16+

9 785917 634029