

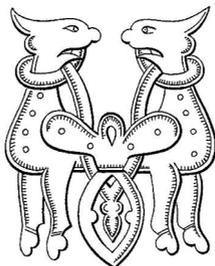
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ:
ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Выпуск 3

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 выпуска:
Е.А. Тахо-Годи



ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ:
ОТ РОМАНТИЗМА К XX ВЕКУ

*К 150-летию со дня смерти
В.Ф. Одоевского*

ВОДОЛЕЙ
МОСКВА
2019

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

РНФ | **Российский
научный
фонд**

Коллективная монография подготовлена в Институте мировой литературы имени 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 Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2019. – 660 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 3).

ISBN 978–5–91763–487–6

Настоящая коллективная монография посвящена изучению специфики взаимодействия русской литературы и философии. В основу книги легли исследования научного коллектива, созданного в ИМЛИ РАН для реализации проекта Российского научного фонда № 17–18–01432, а также материалы проходившей в рамках проекта в июне 2019 года международной научной конференции «Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского».

Имя В.Ф. Одоевского – писателя и музыкального критика – маркирует важнейшую веху в истории взаимодействия литературы и философии: в 2019 году исполнилось 175 лет публикации его романа «Русские ночи» – первого отечественного философского романа. Однако авторы коллективной монографии не ограничиваются исследованием только творчества В.Ф. Одоевского и его значения для русского романтизма. В их поле зрения наследие А. Пушкина, Е. Боратынского, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Д. Мережковского, О. Мандельштама, В. Набокова и др., взаимовлияние литературных текстов и философских систем видных отечественных мыслителей (Г. Шпет, П. Флоренский, А. Лосев и др.). Еще один аспект изучения – философия искусства (в первую очередь – музыки) и ее претворение в художественных произведениях.

Главная задача книги – проследить процесс взаимодействия литературы и философии, начиная с романтизма и вплоть до XX века, с целью выявления максимального числа конкретных примеров и аспектов такого рода взаимодействия, дальнейшей отработки научного инструментария, необходимого для такого анализа.

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

ISBN 978–5–91763–487–6

© Текст, коллектив авторов, 2019
© Издательство «Водолей», оформление, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Писатель-философ В.Ф. Одоевский. Введение в книгу <i>Е.А. Тахо-Годи</i>	16
--	----

I

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ И ЭПОХА

Орлицкий Юрий Борисович (<i>Россия, Москва, Российский государственный гуманитарный университет, ведущий научный сотрудник, доктор филологических наук</i>).	
Малая и сверхмалая проза в творчестве В.Ф. Одоевского	20
Ивинский Дмитрий Павлович (<i>Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор, доктор филологических наук</i>).	
В.Ф. Одоевский и «пушкинский круг писателей»	38
Воропаев Владимир Алексеевич (<i>Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор, доктор филологических наук</i>).	
Н.В. Гоголь и князь В.Ф. Одоевский: Программные статьи в пушкинском «Современнике»	52
Виноградов Игорь Алексеевич (<i>Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, главный научный сотрудник, доктор филологических наук</i>).	
Князь В.Ф. Одоевский, Н.В. Гоголь и «Журнал Министерства Внутренних Дел»: К постановке проблемы	58
Гуминский Виктор Мирославович (<i>Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, главный научный сотрудник, профессор, доктор филологических наук</i>).	
К проблеме самобытного развития русской литературы: Гоголь и другие	71

- Греков Владимир Николаевич** (*Россия, Москва, Российский православный университет св. Иоанна Богослова, кафедра филологии и журналистики, профессор, доктор филологических наук*).
«Соучастник судьбы»: философия и поэтика тайны в прозе В.Ф. Одоевского 81
- Соколов Борис Михайлович** (*Москва, Россия, Российский государственный гуманитарный университет, факультет истории искусства, кафедра теории и истории искусства, профессор, доктор искусствоведения*).
«Opera dei Cavaliero Giambattista Piranesi» В.Ф. Одоевского и ландшафтные утопии русского романтизма 93
- Зимилева Анастасия Олеговна** (*Россия, Тверь, Тверской государственный университет, кафедра филологических основ издательского дела и литературного творчества, ассистент*).
Сатира и social science fiction как подвиды рациональной фантастики в творчестве В.Ф. Одоевского 106
- Гамалова Наталья** (*Франция, Лион, Университет Жана Мулена Лион-3, факультет иностранных языков, кафедра славистики, преподаватель русского языка и литературы, профессор, доктор филологических наук*).
Дискурс моды в светской повести («Княжна Мими» и «Княжна Зизи» В.Ф. Одоевского) 115
- Яковлевич Радунович Анна** (*Сербия, Белград, Университет в Белграде, доцент, доктор филологических наук*).
Особенности циклизации в «Домашних разговорах» В.Ф. Одоевского 127
- Никодимова Анастасия Андреевна** (*Тверской государственный университет, магистрант*), **Сорочан Александр Юрьевич** (*Россия, Тверь, Тверской государственный университет, доцент, профессор кафедры истории и теории литературы, доктор филологических наук*).
«Сельское чтение» В.Ф. Одоевского: теория и практика 138

II.

**В.Ф. ОДОЕВСКИЙ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
ПОСТИЖЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА И МУЗЫКИ**

- Верещагина Катарина Сергеевна** (*Россия, Владивосток, Дальневосточный государственный институт искусств, аспирант*).
Значение личности В.Ф. Одоевского в деле собирания и изучения русского песенного фольклора 150
- Тулякова Наталья Александровна** (*Россия, Санкт-Петербург, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент, кандидат филологических наук*).
От предания к легенде и сказанию: к вопросу о «псевдофольклорных» жанровых обозначениях в прозе В.Ф. Одоевского 161
- Сорокина Светлана Павловна** (*Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, старший научный сотрудник отдела фольклора, кандидат филологических наук*).
Образ уличного артиста в рассказе В.Ф. Одоевского «Шарманщик» 171
- Баяк Дмитрий Александрович** (*Россия, Москва, Институт истории естествознания и техники имени С.И. Вавилова РАН, Финансовый университет при правительстве Российской Федерации, старший научный сотрудник, кандидат физико-математических наук*).
Синтез современного естествознания и традиционной культуры как путь к освобождению народа 184
- Миура Рэня** (*Япония, Токио, Университет Васэда, кафедра русского языка и культуры, докторант, кандидат филологических наук*).
Мысль о музыке В.Ф. Одоевского в «Русских ночах» 194
- Козырев Алексей Павлович** (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, заместитель декана философского факультета, доцент кафедры истории русской философии, кандидат философских наук*).
Князь В.Ф. Одоевский и П.И. Чайковский: К истории русского музыкального романтизма 205

III.

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ И ТРАДИЦИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МЫСЛИ

- Щербатова Ирина Федоровна** (*Россия, Москва, Институт философии РАН, старший научный сотрудник, кандидат философских наук*).
- В.Ф. Одоевский – хранитель теософско-мистической традиции в русской философии222
- Сытина Юлия Николаевна** (*Россия, Москва, Московский государственный областной университет, доцент кафедры русской классической литературы, кандидат филологических наук*).
- Концепция творческой личности у В.Ф. Одоевского: фихтеанское «Я» и/или христианское смирение?233
- Ткаченко Игорь Николаевич** (*Россия, Москва*).
- Об источниках романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи»243
- Евдокимов Андрей Андреевич** (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, кафедра истории русской литературы, преподаватель, кандидат филологических наук*).
- Эстетическая оценка творчества У. Шекспира в произведениях князя В.Ф. Одоевского254
- Овчарова Екатерина Эдуардовна** (*Россия, Санкт-Петербург, доцент, кандидат экономических наук*).
- К вопросу о российской философской рецепции поэмы Эдварда Юнга «Ночные размышления»265
- Васинева Полина Александровна** (*Россия, Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, кафедра философской антропологии и истории философии, доцент, кандидат философских наук*).
- В.Ф. Одоевский и ранний немецкий романтизм: К вопросу об общности духовных универсалий277
- Винкельман Анна Михайловна** (*Россия, Москва, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Школа философии, Научно-учебная лаборатория трансцендентальной философии, Университет Кёльна, преподаватель, магистр, стажер-исследователь*).
- Романтическое безумие: Ф. Шеллинг и В. Одоевский286

Даренский Виталий Юрьевич (*Украина, Луганск, Луганский национальный университет имени Т. Шевченко, кафедра философии и социологии, доцент, доктор философских наук*).

«... На развалинах дряхлой Европы»: Россия как метафизический топос и художественный символ в «Русских ночах»

В.Ф. Одоевского294

IV.

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ: ФИЛОСОФСКИЙ ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЕЙ

Гумерова Анна Леонидовна (*Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, научно-исследовательский центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура», старший научный сотрудник, кандидат филологических наук*).

Мотивы «Победной повести» И.-Г. Юнга-Штиллинга в произведениях В.Ф. Одоевского и Ф.М. Достоевского308

Баршт Константин Абрекович (*Россия, Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Отдел новой русской литературы, ведущий научный сотрудник, профессор, доктор филологических наук*).

Концепция «нового слова» в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского и в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского318

Тарасов Борис Николаевич (*Россия, Москва, Литературный институт имени А.М. Горького, заведующий кафедрой зарубежной литературы, профессор, доктор филологических наук*).

Уроки одного «экономического» диалога персонажей «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского и «Русских ночей» В.Ф. Одоевского328

Касаткина Татьяна Александровна (*Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, заведующая Научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», доктор филологических наук*).

«Живой мертвец» В.Ф. Одоевского как источник одного из базовых положений философии Достоевского и ряда структурных принципов его творчества344

- Сызранов Сергей Викторович** (*Россия, Тольятти, Тольяттинский государственный университет, кафедра «Русский язык, литература и лингвокриминалистика», доцент, кандидат филологических наук*).
Кризис онтологического суждения как средоточие философской проблематики «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского 354
- Селезнев Илья Сергеевич** (*Россия, Волгоград, Волгоградский государственный университет, Институт права, кафедра филологии, магистрант*).
Ф.М. Достоевский и проблема идентичности 363
- Воробьева Александра Дмитриевна** (*Россия, Волгоград*).
Мировоззренческие основания ольфакторной образности и символики произведений Ф.М. Достоевского 372

V.

ОСВОЕНИЕ НАСЛЕДИЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО
КУЛЬТУРОЙ XX СТОЛЕТИЯ

- Гачева Анастасия Георгиевна** (*Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник, доктор филологических наук*).
Философское и художественное творчество В.Ф. Одоевского в контексте традиции русского космизма 382
- Тахо-Годи Елена Аркадьевна** (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, профессор кафедры истории русской литературы; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, отдел русской литературы конца XIX – начала XX века, ведущий научный сотрудник; Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева», доктор филологических наук*).
О восприятии творчества В.Ф. Одоевского А.Ф. Лосевым: явное и потаенное 397
- Римонди Джорджия** (*Италия, Парма, Пармский государственный университет, PhD по философии*).
Проблема выражения смысла в культурфилософских концепциях языка В.Ф. Одоевского и А.Ф. Лосева 411
- Кобленкова Диана Викторовна** (*Россия, Москва, Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Гера-*

симова, кафедра эстетики, истории и теории культуры, профессор, доцент, доктор филологических наук).

«Городок в табакерке» и «Мороз Иванович» В. Одоевского в анимационных интерпретациях Е. Аграновича – В. Угарова «Шкатулка с секретом» и Г. Сапгира – И. Аксенчука «Мороз Иванович»423

Иванова Мария Геннадьевна (*Россия, Москва, Российский университет дружбы народов, факультет гуманитарных и социальных наук, кафедра политического анализа и управления, ассистент, кандидат философских наук*).

Архетип Героя как центральный архетип культуры (На примере наследия В.Ф. Одоевского)432

Фатенков Алексей Николаевич (*Россия, Нижний Новгород, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского, факультет социальных наук, доктор философских наук*).

К архетипу поэтической философии: концептуальное подспорье из наследия В.Ф. Одоевского438

Сидорова Наталия Мартэновна (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, кафедра философии естественных факультетов, доцент, кандидат философских наук*).

О превратностях взаимодействия философии и литературы в контексте «Русских ночей» В.Ф. Одоевского449

VI.

ПОЭТИКА И ФИЛОСОФИЯ: ОТ РОМАНТИЗМА К XX ВЕКУ

Пигалев Александр Иванович (*Россия, Волгоград, Волгоградский государственный университет, кафедра философии, ведущий научный сотрудник, профессор, доктор философских наук*).

Синтез модерна и традиции в романтизме и магическом реализме (Философские основания синкретизма литературных образов)458

Теперик Тамара Федоровна (*Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, филологиче-*

- ский факультет, кафедра классической филологии, доцент, доктор филологических наук).
- «Энеида» Вергилия в переводе В.А. Жуковского: философский аспект 469
- Анохина Юлия Юрьевна** (Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, научный сотрудник).
Поэзия Е.А. Боратынского в восприятии И.А. Ильина 480
- Вайскопф Михаил Яковлевич** (Израиль, Иерусалим, Еврейский университет в Иерусалиме, доктор философии).
На пути к Блоку: гностические сюжеты и мотивы в сочинениях Ф.Н. Глинки 490
- Луцевич Людмила Федоровна** (Польша, Варшава, Варшавский университет, кафедра литературоведения и культурологии, профессор, доктор филологических наук).
А.И. Герцен как мыслитель в трактовке В.В. Зеньковского 500
- Казакова Светлана Константиновна** (Россия, Москва, Член Ассоциации искусствоведов, кандидат искусствоведения).
Эхо «Русских ночей»: Романы И.А. Гончарова как философская трилогия 510
- Захарова (Зенова) Елизавета Михайловна** (Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории литературы, аспирант; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, научный сотрудник).
Философский аспект литературной критики Ю.Н. Говорухи-Отрока (на материале критического этюда о Л.Н. Толстом) 522
- Медведев Александр Александрович** (Россия, Тюмень, Тюменский государственный университет, Институт социально-гуманитарных наук, кафедра русской и зарубежной литературы, доцент, кандидат филологических наук).
Францисканский код в русской философии и литературе Серебряного века 534
- Романов Дмитрий Дмитриевич** (Россия, Москва, Российский университет дружбы народов, кафедра социальной философии, аспирант).
Рихард Вагнер и философия тайны:
«Кто ты, Лоэнгрин?» 546

- Фетисенко Ольга Леонидовна** (Россия, Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник, доктор филологических наук).
 Не только Вагнер: «Мариинские» страницы дневника
 Е.П. Иванова554
- Михаленко Наталья Владимировна** (Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, старший научный сотрудник, кандидат филологических наук).
 Влияние поэтики и философии романтической повести XIX века на творчество А.В. Чаянова564
- Ромайкина Юлия Сергеевна** (Россия, Саратов, Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А., старший преподаватель, кандидат филологических наук).
 Нищестанство в литературных сборниках «Земля» (1908–1917) ...574
- Серегина Светлана Андреевна** (Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, старший научный сотрудник, кандидат филологических наук).
 «С верой, что русская лампада не угаснет...»: С.А. Есенин и Д.В. Философов583
- Андрущенко Елена Анатольевна** (Россия, Москва, Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник, профессор, доктор филологических наук).
 «Мало истории...»: Д. Мережковский в полемике с Э. Ренаном594
- Черкашина Маргарита Вадимовна** (Россия, Москва, Российский государственный гуманитарный университет, кандидат филологических наук).
 Диалог искусств как преодоление проблемы словесного выражения: от В.Ф. Одоевского к О.Э. Мандельштаму603
- Седых Оксана Михайловна** (Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, философский факультет, доцент, кандидат философских наук).
 Время и пространство «Божественной комедии»: взгляд философа и взгляд поэта («Мнимости в геометрии»
 П.А. Флоренского, «Разговор о Данте» О.Э. Мандельштама)615
- Филатов Антон Владимирович** (Россия, Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, филологи-

ческий факультет, аспирант; Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, научный сотрудник).

Философия слова О.Э. Мандельштама и концепция структуры слова Г.Г. Шпета 627

Чиндин Игорь Викторович (Россия, Москва, Московский авиационный институт (национальный исследовательский университет), кафедра философии, доцент, кандидат философских наук).

К вопросу о динамике образа «лирический герой» в русской мистикоориентированной литературе
(Лермонтов – Блок – Д. Андреев) 636

Матвеева Инга Юрьевна (Россия, Санкт-Петербург, Российский государственный институт сценических искусств, кафедра русской литературы и искусства, доцент, кандидат филологических наук), **Евлампиев Игорь Иванович** (Россия, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии, кафедра русской философии и культуры, профессор, доктор философских наук).

Модернистская поэтика как путь к художественной философии: В.В. Набоков о Л.Н. Толстом 646

ВВЕДЕНИЕ

ПИСАТЕЛЬ-ФИЛОСОФ В.Ф. ОДОЕВСКИЙ

ВВЕДЕНИЕ В КНИГУ

Е.А. Тахо-Годи

Настоящая коллективная монография является третьим выпуском утвержденной в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН в 2017 году серии «Русская литература и философия: пути взаимодействия». В основу книги легли исследования научного коллектива, созданного для реализации проекта Российского научного фонда № 17–18–01432, а также материалы проходившей в рамках проекта в июне 2019 года масштабной международной научной конференции «Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского».

Соорганизаторами конференции выступили Институт философии РАН, кафедра истории русской литературы филологического факультета и философский факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева», Мемориальная квартира Андрея Белого (Государственный музей А.С. Пушкина), Научно-исследовательский центр французского и сравнительного литературоведения MARGE, Лионский университет имени Жана Мулена, Центр по изучению философии и литературы Института философии Рейнского Боннского университета Фридриха Вильгельма. В конференции приняли участие более 100 докладчиков из различных научных институций России, а также Израиля, Италии, Польши, Сербии, Украины, Франции и Японии¹. Однако формат одной конференции не позволил охватить всех специалистов, занимающихся творчеством писателя.

Имя В.Ф. Одоевского – писателя, мыслителя, музыкального критика – маркирует важнейшую веху в истории взаимодействия литературы и философии. В 2019 году исполнилось не только 215 лет со дня его рождения и 150 лет со дня кончины, но и 175 лет публикации его книги «Русские ночи» – первого отечественного философского романа. Это произведение, увековечив метафизические искания эпохи романтизма, вместе с тем стало

¹ Информацию о конференции в СМИ см.: Князь Одоевский востребован учеными мира // Интернет-издание «Год литературы. РФ», 18 июня 2019 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://godliteratury.ru/events/knyaz-odoevskiy-vostrebovan-uchenymi>. Видеозаписи конференции размещены на сайте проекта <https://www.lit-phil.ru>, на сайте Библиотеки-музея «Дом А.Ф. Лосева», ряд видеозаписей докладов опубликован электронным периодическим изданием «Русская словесность» № 5 за 2019 г.

лучшим доказательством плодотворности синтеза художественного слова и философских исканий. Писатель философски осмыслил вечные проблемы бытия – жизни, любви, смерти, культуры и цивилизации, апокалиптические последствия реализации утопических проектов. В романе воплотилась оригинальная «философия искусства» – предназначение творца и отношение к дарованию – своему и чужому, мистическая роль музыки в выявлении скрытых основ мироздания и человеческой личности. В начале XX века многие открытия В.Ф. Одоевского приобрели новый смысл и оказались созвучны символистам – и поиск синтеза философии, литературы и искусства, и музыкальные предпочтения, в том числе музыки Р. Вагнера. В то же время антиутопическая направленность его творчества актуализировалась в 1920-е годы, когда – как отклик на исторические катастрофы, ознаменовавшие приход нового столетия, – достигла своего расцвета отечественная антиутопия.

Современные историки русской литературы традиционно отводят В.Ф. Одоевскому второстепенную роль в литературном процессе XIX столетия. Однако то внимание, которое сохраняется к его личности и наследию на протяжении почти 200 лет, переиздание его книг и появление все новых и новых публикаций о нем свидетельствуют о необходимости пересмотра такого подхода.

Вполне наглядным подтверждением неугасающего интереса к фигуре В.Ф. Одоевского стал 2019 год. Чествования его не ограничились конференцией, инициированной в ИМЛИ РАН. Так, в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 3–4 апреля 2019 года прошла конференция «Владимир Федорович Одоевский и развитие церковно-певческой практики в России». 11 марта в Музее имени Н.Г. Рубинштейна состоялось «Мемориальное собрание: памяти князя В.Ф. Одоевского (1804–1869)». 11 июля в Музее Москвы при участии Исторического музея, Музея архитектуры и частных коллекционеров в честь Одоевского открылась выставка «Косморама XVIII» (куратор – С. Хачатуров). Институт филологии Московского педагогического государственного университета 10–13 октября провел Всероссийскую конференцию молодых ученых-филологов «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых», также посвятив ее Одоевскому. Все перечисленное – далеко не полный перечень событий, приуроченных к юбилею. Были концерты органистов и студенческие олимпиады в честь В.Ф. Одоевского, публикации о нем монографий и статей. Это как нельзя более наглядно свидетельствует о том, что писатель-философ продолжает свою жизнь в отечественной культуре, что его идеи и художественные образы до сих пор находят себе живой отзыв.

Предлагаемый читателям коллективный труд, посвященный памяти В.Ф. Одоевского, включает в себя шесть разделов. Такая композиция обусловлена стремлением учесть хронологические и тематические векторы ис-

следуемого материала, а также магистральными линиями в творчестве самого писателя. В разделе I «В.Ф. Одоевский: художественная философия и эпоха» сгруппированы работы, концентрирующиеся непосредственно на творчестве писателя и его ближайшего окружения. Раздел II «В.Ф. Одоевский: эстетические основания постижения фольклора и музыки» нацелен на описание его музыкальных интересов и их идейных истоков. В разделе III «В.Ф. Одоевский и традиции западноевропейской мысли» помещены работы, осмысляющие мировоззрение писателя, его мистические и философские корни. В разделе IV «В.Ф. Одоевский и Ф.М. Достоевский: философский диалог писателей» выявляются неожиданные сближения между писателями как художественного, так и философского характера. В разделе V «Освоение наследия В.Ф. Одоевского культурой XX столетия» предметом рассмотрения становится рецепция идей и текстов писателя в культуре прошлого века, прежде всего в философии, но также и в кинематографе. В разделе VI «Поэтика и философия: от романтизма к XX веку» анализ ведется на материале творчества представителей различных литературных направлений, школ и эпох.

Авторы не ограничиваются исследованием исключительно творчества В.Ф. Одоевского и его значения для русского романтизма. В их поле зрения наследие А.С. Пушкина, Е.А. Боратынского, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Д.С. Мережковского, О.Э. Мандельштама, В.В. Набокова и др., взаимовлияния литературных текстов и философских систем видных отечественных мыслителей (Г.Г. Шпет, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, русские космисты – от Н.Ф. Федорова до В.И. Вернадского). Еще один аспект изучения – философия искусства (в первую очередь – музыки) и ее претворение в художественных произведениях. Если первый том серии² был, по преимуществу, нацелен на выявление различных современных исследовательских стратегий и разработку методологических подходов к теме, то, начиная со второго выпуска³, эти методологические подходы и стратегии стали инструментом для изучения наследия отдельных авторов, принадлежащих к разным литературным и философским школам на протяжении XIX и первой половины XX веков. В этом и заключается главная задача настоящего коллективного труда.

² 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).

³ Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 548 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2). Книги серии доступны на сайте проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия»: URL: <https://www.lit-phil.ru>.

I.

**В.Ф. ОДОЕВСКИЙ:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФИЛОСОФИЯ
И ЭПОХА**

МАЛАЯ И СВЕРХМАЛАЯ ПРОЗА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Ю.Б. Орлицкий

Российский государственный гуманитарный университет

Аннотация: В статье рассматриваются произведения, созданные В.Ф. Одоевским в формах малой (апологи, стихотворения в прозе) и сверхмалой (афоризмы, мысли, заметки) прозы, доказывається их важное место в творчестве писателя, в том числе и для формирования «больших» жанров и форм. Устанавливается зависимость двух апологов Одоевского от «парабол» Ф.А. Круммахера.

Ключевые слова: малая проза, аполог, афоризмы, мысли, заметки, Ф.А. Круммахер.

Малые прозаические жанры обычно оказываются вне сферы внимания исследователей литературного творчества В.Ф. Одоевского. А между тем к ним следует приглядеться повнимательнее – и не только потому, что из них в буквальном смысле слова вырастают многие произведения его «большой» прозы, но и потому, что они чрезвычайно характерны для его художественного мира, отражая в первую очередь его промежуточный, переходный характер, связанный с рубежностью как между классической эпохой и романтизмом, так и между художественной словесностью и философией.

Прежде всего, о самых ранних прозаических произведениях Одоевского – его апологах. Первый из них, подписанный «ОДВСК», – «Старики или остров Панхай» – датирован 1823 годом и открывает первый номер альманаха «Мнемозина»¹. Это – достаточно протяженный текст (не прозаическая миниатюра в строгом смысле слова), подзаголовок которого («Дневник Ариста») позволяет автору вести повествование от первого лица. Аполог «Старики» представляет собой аллегорическое видение, окаймленное авторским описанием ученых занятий повествователя, где все старцы оказываются детьми («старцы-младенцы»). Надо сказать, что подобная рамочная композиция характерна для многих апологов Одоевского.

¹ Мнемозина. Собрание сочинений в стихах и прозе. Часть 1. М., 1824. С. 1–23.

В указателе содержания «Мнемозины» значится 11 апологов, причем они составляют раздел «Изящная проза» (очевидно, вся остальная представляется составителю указателя «неизящной!»). 9 из них принадлежат самому Одоевскому, еще один – «Спутники жизни» – Н. Полевому, последний («Эмблемы») подписан «В. Т-в»².

Но основная масса апологов Одоевского находится во второй половине альманаха: пять – в 3-м выпуске, еще три – в 4-м. Все пять апологов из третьего номера «Мнемозины» в том же 1824 году вышли отдельной книгой («Четыре аполога»³), где первые четыре произведения («Дервиш», «Солнце и младенец», «Два мага», «Алогий и Эпименид») составили основную часть корпуса, а шедшее в альманахе за ними «Индийское предание» «Радуга – Цветы – Иносказания» названо «Вместо предисловия» и, соответственно, помещено в начале книги.

Еще три аполога Одоевского – «Новый Демон», «Моя управительница» и «Одиссеев конь» – опубликованы в четвертом номере «Мнемозины», причем последний текст представляет собой эпилог альманаха в целом: он посвящен «многим судиям и некоторым читателям ”Мнемозины”»⁴ и завершается прямым предупреждением: «берегитесь! смотрите, как смех ваш расшевелил калликонов нашего времени, как грозно выглядывают они на вас из своих желудков, в которые спрятались с головой и ногами!»⁵

Очевидно, здесь нельзя не остановиться на различиях в понимании слова «аполлог» в русской словесности начала XIX столетия. Совсем в другом, чем у Одоевского, смысле оно появляется в 1826 году в названии поэтической книги Ивана Ивановича Дмитриева («Апологи в четверостишиях»), автор которой уверяет: «Предлагаемые здесь апологи почти все выбраны из четверостишных басен Мольво, известного французского поэта»⁶. Андрей Добрицын уточняет: «Выражение “почти все” несколько преувеличено. Сборник переводчика античной поэзии Шарля-Луи Мольво (Charles-Louis Mollevaut, 1776–1844) “Сто басен, по четыре стиха каждая” (Mollevaut 1821) разбит на четыре книги, по 25 катренов. Дмитриев

² Мнемозина. Часть 4. М., 1826. С. I–II.

³ *Одоевский В.Ф.* Четыре аполога / Соч. кн. В. Одоевского. М.: Тип. А. Семена, 1824.

⁴ Мнемозина. Часть 4. С. 235.

⁵ Там же. С. 236.

⁶ *Дмитриев И.И.* Апологи в четверостишиях. М., 1826. Цит. по переизд.: *Дмитриев И.И.* Басни и апологи. М., 1835. С. 115.

позаимствовал из этих “Ста басен” 27 пьес, то есть чуть меньше половины своих апологов, которых у него насчитывается 56»⁷.

Далее Дмитриев заявляет: «Я не забочусь о том, признают ли их баснями или апологами. Соглашаюсь даже и сам назвать их просто *нравоучительными четверостишиями*. Желаю только, чтоб они достигли цели своей и сохранили достоинство поэзии»⁸. Добрицын называет в ряду русских стихотворных апологов также эпиграмму С. Марина 1806 года, ряд анонимных стихотворений, вышедшую в № 11 «Московского зрителя» за 1806 год, эпитафию, напечатанную потом без подписи в книге «Опыт русской анфологии, или Избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения. Собрано Михаилом Яковлевым» (СПб., 1828). В 1822 году в «Новостях литературы» П.И. Шаликов напечатал притчу «Поэт, вышедший в знать», являющуюся расширенным переложением одноименного четырехстрочного аполога уже известного нам Мольво «*Le Poète parvenu*»⁹. Наконец, в 1838 году Дмитриев переиздает свои четверостишные апологи в книге под названием «Басни и апологи», в составе которой 3 раздела составляют широко известные басни поэта и две – апологи.

Во всех этих случаях речь идет скорее об эпиграммах в современном понимании, чем об апологах в привычном смысле – недаром же Дмитриев вводит свое разграничение. Однако такое понимание аполога вполне соответствует французской традиции жанрообозначения.

С другой стороны, в 1822 году выходит «аполог» Федора Глинки «Пруд и капля»¹⁰, практически ничем (в том числе и размером – это вольный ямб) не отличающийся от обычной русской басни, в 1823 – подобный ему «восточный аполог» П.А. Вяземского «Язык и зубы»¹¹. Еще раньше понимание аполога как особого рода басни находим в «Описании торжественного открытия имп. Публичной Библиотеки, бывшего 2 января 1814 г.»¹², где говорится о «читанном в торжественном собрании по-

⁷ Добрицын А. Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – начала XIX века. Веп: Peter Lang, 2008. С. 249.

⁸ Дмитриев И.И. Указ. соч.

⁹ См.: Добрицын А. Указ. соч.

¹⁰ Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. М.: РГГУ, 2009. С. 124.

¹¹ Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 159.

¹² Описание торжественного открытия имп. Публичной Библиотеки, бывшего 2 января 1814 г. СПб., 1814. С. 99–103.

мощником библиотекаря, титулярным советником И. Крыловым апологе (притче) «Водолазы »».

То есть перед нами два различных понимания аполога – как эпиграмматической стихотворной миниатюры (четверостишия) и как аналога стихотворной басни или притчи. Как известно, две эти формы иногда противопоставляются, причем на разных основаниях: чаще всего, под баснями понимаются нравоучительные сочинения из жизни животных, а под притчами – такие же сочинения из жизни людей, причем как известных (царей, героев, мифологических персонажей), так и вполне обыкновенных¹³. Существуют и другие противопоставления басни и притчи (например, по происхождению), однако не будем здесь на них останавливаться.

В «Мнемозине», как мы видели, под апологом последовательно понимается прозаический вариант краткого нравоучительного сочинения, своего рода «басня в прозе», каковые, как мы знаем, тоже нередко встречались в европейских литературах: от Эзопа до Лессинга.

Причем в ряде случаев в них реализуется, наряду с традиционным сюжетом, заимствованным, как правило, из Священного Писания, греческой или восточной мифологии, собственно авторские интенции: либо в виде «рамки», как в «Стариках» Одоевского, либо в виде самостоятельного лирического повествования, что позволяет говорить об апологах первой трети XIX века как об одном из важных источников жанра прозаической миниатюры, известной в двух основных вариантах – повествовательном и лирическом¹⁴.

Интересно, что примерно в те же годы в России были особенно популярны притчи (или «поучительные повести») Фридриха Адольфа Круммахера (1767–1845) – немецкого поэта и богослова, протестантского пастора. Первое издание их в русском переводе – «Подарок милым детям обоюбого пола на новый 1822 год, или Собрание поучительных повестей из сочинения г-на Фридриха Адольфа Круммахера» (с нем. пер. А. Бринк) – вышло в Москве в 1822 г., а до начала XX века вышло око-

¹³ См., напр.: *Минералова И.Г.* Аполог и его жанровые вариации в русской литературе XIX века // Русистика и компаративистика. Вып. XII. М.: МГПУ, 2018. С. 9; автор ссылается на статью А. Лаврецкого «Аполог» в двухтомной «Литературной энциклопедии» 1925 г.

¹⁴ *Орлицкий Ю.Б.* Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // Славянские чтения. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94–107.

ло 30 изданий притч Кrumмахера в разных переводах. Самое полное из них – «Притчи: Полное собрание» в переводе В. Алексеева – появилось в Санкт-Петербурге в 1900 г. и тоже выдержало несколько изданий.

Интересно, что сам Кrumмахер предпочитал называть свои сочинения «параболами»; три тома его «Parabeln» увидели свет в 1805–1817 годы. Однако по-русски «параболы» Кrumмахера всегда назывались притчами или повестями и пользовались огромной популярностью, в том числе и среди педагогов, включавших их в детские книги для чтения вплоть до начала XX века (см., например, Васильева и т.д.)¹⁵. Как мы помним, герой «Косморамы» называет текст, принимаемый им за произведение Кrumмахера, сначала «сказкой», а потом и «апологом»¹⁶. Характерно, что одну из своих следующих книг, не переведенную на русский язык, но безусловно доступную русскому читателю, Кrumмахер называет «Apologen und Paramythien» (Duisburg, 1809). Однако в отличие от прозаических «парабол» (апологов) в этой книге немецкий автор помещает свои стихотворные «нравоучительные» сочинения.

Как известно, на один из первых переводов притч Кrumмахера скептически откликнулся молодой В. Белинский («притчи Кrumмахера стали годиться разве только для детей»¹⁷); более высокого мнения о них был О. Сенковский¹⁸.

Можно сказать, что именно притчи Кrumмахера оказались одним из авторитетных источников русских прозаических апологов, в том числе – Одоевского и Ф. Глинки. Так, в 1826 году выходит книга Глинки «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе», три стихотворения в которой – в том числе «Вихрь и зефир» и уже знакомое нам «Пруд и капля» – были определены автором именно как аполлоги; как «подражание восточным апологам» определяет Глинка и свое «иносказа-

¹⁵ См., напр.: *Максимович П.П.* Друг детей: Кн. для первонач. чтения. СПб.: Тип. В. Безобразова и К^о, 1882; *Стульцев С.Д.* Букет цветов. Азбука. Книга для чтения. СПб.: Печатня В. Головина, 1867; *Васильев П.Г.* Первая классная книга для чтения. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1887 и др.

¹⁶ Цит. по: [Электронный ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/proza/kosmorama.htm> (Дата обращения: 20.06.2019).

¹⁷ *Белинский В.Г.* Притчи и повести, избранные из Кrumмахера // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. С. 639.

¹⁸ *Сенковский О.И.* Притчи Кrumмахера // Библиотека для Чтения. 1835. Т. IX. Отд. VI. С. 31–32.

тельное описание в прозе» «Добродетель и порок». Этот текст достаточно велик, поэтому в качестве примера приведем другую соотносимую с апологом «аллегорией» Глинки – «Прохожий»:

Отец престарелый завел, мимоходом, сына юношу, на большой дороге, в гостиницу. – «Потерпи здесь, сказал он сыну, веди себя порядочно, а я, погода, зайду за тобою. Если ты не сделаешь худого, мы придем в хорошее место».

При том отец вверил сыну кроткую горлицу и белого воска свечу с фонарем надежным. И был такой завет от отца: «Береги, дитя, эту горлицу, как зеницу своего ока, и не давай никому гасить свечу от меня зажженной...»

Ушел отец, остался сын. И стали находить люди, все незнакомые. Столпилось много народу и много страстей и пороков... И видит юноша великую неправду и презорство и мстительность, и видит зависть и злость и гнусную ябеду с клеветой и коварствами... Видит, но в утешение себе говорит: «Что мне до них? Я ведь прохожий! Здесь худо, но придет отец, и проводит меня туда, где хорошо! Он сказал – я верю!..» И вот он ждет, и кому может помочь – помогает, и кого может спасти – он спасает, а не может спасти – сожалеет!.. Вот люди пьют и едят и друг друга обдаривают, а прохожего все мимо, и других, кого могут, обносят... И у тех других, кого миновали, кипит в душе черная досада, и сохнут, желтеют они... А прохожий спокоен!

«Что мне в их дарах и наградах? Говорит он: они так нечисты, так грубы!.. Отец, конечно, даст мне лучшее!» Но люди, завиствуя, не оставили в покое прохожего. Обуяв от пьянства, они напускали ястребов и коршунов, чтобы сгубить его невинную горлицу, и с громким хохотом махали нечистыми одеждами, чтоб загасить его свечу. Бедный едва мог уберечь свое сокровище! Но сон одолел упорных, а между тем подошло к окнам прекрасное свежее утро, и вместе с солнцем, явился Отец! – Он верен в слове своем, и похвалил он терпение сына, и повел его в лучшее место.

«Отец! – Говорил дорогою сын, – ты долго оставлял меня с худыми; ох! Грустно и скучно мне было: там пахнет пороком и смертью!» – «За то, когда умел быть хорошим с худыми, теперь будешь ты между лучшими лучший!» Так отвечал, с улыбкою, отец – и они пришли в веселое место.

После старцы, передавая внукам сие предание, толковали так: что невинная горлица – есть наша чистая совесть, а свеча в фонаре – наш здравый рассудок¹⁹.

«Восточными апологами» называет свои небольшие прозаические повести «Фонтан милости» и «Человек и мысль», изданные в 1830 г. в составе тома своих «Сочинений», также Ф. Булгарин²⁰.

Но продолжим цепь апологов самого Одоевского. 1824 годом – временем «Мнемозины» – датированы два его «санскритских сказания», с подзаголовком «В альбом кн. З. Волконской», опубликованные в третьем томе знаменитого прижизненного собрания сочинений писателя (1844). По мнению современного исследователя, «Сочинения» Одоевского являются «по сути, единственным авторским собранием произведений писателя и наиболее цельным воплощением его разнообразного художественного мира»²¹; характерно, что далее автор статьи сетует: «Ранний цикл апологов вошел в ансамбль лишь двумя образцами – “Смертная песнь” и “Тени праотцов”»²².

Приведем здесь одну из этих редко воспроизводимых прозаических миниатюр, которая, как это часто случается у Одоевского, соединяет в себе черты аполога и лирической прозаической миниатюры (стихотворения в прозе):

СМЕРТНАЯ ПЕСНЬ

В таинственной Индии хранится предание о чудной песне, древними богами завещанной человеку. Простолюдины боятся петь ее, ибо она сжигает певца.

Однажды царь, удрученный и жизнью и ее радостями, скучал; он снова повторил все наслаждения, им истощенные, и скучал снова. Вся природа камнем лежала на его душе, но бытие его было неполно: еще что-то чудилось мыслям, еще чего-то жаждало сердце.

¹⁹ Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий. С. 45.

²⁰ Сочинения Фаддея Булгарина. [ч. 1–12]. Ч. 5: [Повести]. СПб.: Типография Александра Смирдина, 1830.

²¹ Киселев В.С. Телеология «Сочинений князя В.Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое // Вестник Томского ГУ. 2008. Филология. № 2 (3). С. 45.

²² Там же. С. 46.

Царь дивился. После долгих исканий он вспомнил, что одно наслаждение укрылось от его желания – наслаждение послушать чудную песню. Тщетно хотел он отдалить от себя эту мысль: днем она встречала его на распутии, ночью стояла в изголовье. Царь призвал певца: «а знаешь ли чудную песню?»

– Знаю ее и ее терзанье.

«Кто научил тебя ей?»

– Научили меня солнце и звезды, тьма и сиянье, тишь и буря, горе и радость; всюду звучит она и всего громче в далекой пустыне души моей. Повторить ее силы нет: огнем обдает, сердце пепелит, жизнь гонит из тела.

Царь погрузил певца в студеные волны Деннаха. «Пой» – сказал он ему.

Но едва певец завел первые звуки заветной песни, как вода закипела, заклокотала, брызнула горячими искрами; он бы хотел перестать – напрасно: очарованная песнь сама собою льется из горячих уст его; проникает все жилы, сушит мозг, разрывает кости! – И все утихло: не стало ни певца, ни песни! Лишь в волнах Деннаха остался ее отголосок. Когда пришлец из далекой страны припадет к берегам ее, в волнах отдаются то напевы божественной песни, то вопль человека; тоска томит странника, он пугается холода жизни; ему бы хотелось, он и боится в чудных волнах отогреть свою душу...²³

В 1827 году в «Московском вестнике» (№№ 2 и 4) выходят еще две прозаические миниатюры Одоевского: «Смерть и жизнь» и «Мир звуков», которые наглядно демонстрируют дальнейшее движение писателя от классического нравоучительного аполога к прозаической миниатюре лирического типа – такой же, как у Карамзина, Жуковского и других сентименталистов и романтиков.

Наконец, после длительного перерыва в составе «Сказок дедушки Иринейя» (1840) появляется миниатюра «Житель Афонской горы», также справедливо отнесенная И.Г. Минераловой к числу апологов Одоевского (по ее мнению, Одоевский указывает «на высокую роль апологов Круммахера») ²⁴. Спустя три года писатель публикует этот аполог на страницах «Сельского чтения» в составе мини-цикла «Притчи немецко-

²³ Одоевский В.Ф. Сочинения. Часть 3. СПб., 1844. С. 77–78.

²⁴ Минералова И.Г. Указ. соч. С. 9.

го мудреца»²⁵, который состоит из небольшого вступления, посвященного неназванному мудрецу, а также двух его «притч»: о яблоке и о жителе афонской горы.

Вот вступительная новелла Одоевского – тоже своего рода аполог:

ПРИТЧИ НЕМЕЦКОГО МУДРЕЦА

Вы уже знаете, добрые люди, что на свете ни один народ русский; что не за горами, не за тридевять земель, а у нас, по соседству, есть народ немецкий, народ христианский, хоть и говорит другим языком. Искусства, наука, ремесло всякое у них в большом почете. Сам Государь наш, Петр Великий, ездил к ним учиться; и теперь не грех никому у них поучиться: они и сами, хоть народ и ученый, а все же учатся, и у других народов перенимают, если что приметят доброе и для себя пригодное. Вот у этого народа немецкого жил-был человек мудрый, ученый. Любил он науку, а еще больше любил людей. Любил он читать книги, а еще больше любил думать о Боге и Его творениях; любил он глядеть на мир Божий, – и чем больше глядел, тем больше замечал премудрость и промысел Божий во всем: и в зеленой травке на лугу, и в облаке поднебесном, и в лепете невинного младенца, и в умной речи взрослого человека.

Много благих мыслей впадало на ум этому мудрому человеку; что ему впадало на ум, то он писал, или рассказывал; а добрые люди читали да слушали. Вот некоторые из его рассказов, которые для всех не без пользы, кто бы они ни были: молодой или старый, немец или русский. Хорошее всегда хорошо, откуда бы ни пришло²⁶.

Следующие за этим апологи представляют собой «русифицированные» переделки Одоевским «парабол» Круммачера: «Der Apfel» и «Der Mann auf Carmel» (№№ 33 и 3) по популярному сводному немецкому изданию «парабол» 1840 года.²⁷ Для сравнения скажем, что в русском переводе В. Бажанова действие «Яблока» происходит, как в немецком оригинале, при дворе царя Ирода:

²⁵ Сельское чтение. Кн. 4. СПб., 1861. С. 87. Цит. по: *Никодимова А.* «Сельское чтение» Владимира Одоевского. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2018.

²⁶ Цит. по: *Никодимова А.С.* Указ. соч. С. 104.

²⁷ *Krummacher F.A.* Parabeln. Essen, 1840. S. 84–85, 9–11.

При дворе Ирода Царя жил один богатый вельможа, управлявший государственными доходами. Он одевался в порфиру и виссон, и всякой день пировал и веселился. К нему прибыл из дальней стороны друг юности его, с которым он не видался уже несколько лет. Вельможа сделал для него большой пир и созвал всех друзей своих. Стол наполнен был множеством прекрасных кушаньев на золотых и серебряных блюдах и всякого рода вилами в драгоценных сосудах. Богач сидел за столом на первом месте и был очень весел; по правую сторону сидел друг юности его, прибывший из дальней стороны. Пораженный таким необычайным богатством, такую роскошью, он сказал наконец хозяину: – Такой пышности и великолепия, признаюсь тебе, я не встречал нигде! И тебя, по всей справедливости, можно назвать счастливейшим из всех людей в свете.

Но вельможа, взявши с золотого сосуда большое и красивое, как пурпур, яблоко, подал его другу юности своей и сказал: «Не правда ли, какое прекрасное яблоко! И оно покоилось на золотом блюде!» – Когда же гость, взявши яблоко, разрезал его, то увидел, что внутри его был червь?

Тут он взглянул на друга своего; но тот потупил глаза и вздохнул²⁸.

В своем переложении Одоевский переносит действия аполога в нейтральное пространство. В «Жителе Афонской горы» перемена по сравнению с немецким источником еще радикальнее: на смену библейской горе Кармель, где живет герой притчи немецкого автора, приходит не менее знаменитый православный Афон. При этом сюжет аполога в обоих случаях сохраняется, что вполне позволяет говорить если не о переводе, то в любом случае о переложении.

Кстати, в том же «Сельском чтении» Одоевский помещает еще одну свою миниатюру «для детского чтения» – «Церковь», снова вписанную скорее в традицию лирической миниатюры, нередко называемой «стихотворениями в прозе»:

Когда ты въезжаешь в село, что прежде всего тебе бросается в глаза?

Церковь!

²⁸ Круммахер Ф.А. Нравоучительные повести и притчи (избранные из Круммахера) / Пер. В. Бажанова. СПб.: Изд. Академии наук, 1842. С. 55–56.

Стоит она выше всех домов; колокольно ты еще версты за две завидел. Церковь стоит поодаль от всех домов; ни на один дом она не похожа и больше всех домов. Ни в один дом не *войдут* миряне со *всего* села, а в церкви место для всех есть: и старому и малому, и богатому и бедному, и здоровому и больному. Все ровно предстоят перед Господом.

В этой церкви тебя крестили.

В церкви ты сочетался законным браком.

В церковь ты принес окрестить своего младенца.

В церковь тебя принесут, когда отдашь душу Богу.

Близко церкви тебя похоронят.

Словом, что бы важного в твоей жизни ни случилось, во всем тебе помогает церковь.

И не тебе одному; посмотри – вокруг церкви лежат отцы твои, деды и прадеды. Все они в церкви крестились, женились, приносили крестить своих детей, все они там молились, где ты молишься.

И так было испокон века. Многое переменялось на селе: где был лес, там стала пашня; где было поле, там лесом заросло; ручей высох, а в другом месте ключ пробил, сами избы мирян стали то лучше, то хуже, платье на людях даже переменялось. Рода пришли; один мир народился и отжил; другой народился и так же отжил, и много-много их было, в течение тысячи лет, и больше; одна церковь стоит как прежде была, без перемены, и все в ней так же молитвы творят, и по тем же книгам читают, как читали за тысячу лет. И не только так на твоём селе, но и во всех селах и городах всего Русского царства.

Всюду войди, тот же алтарь, тот же иконостас, те же местные образа, и те же книги читают и те же молитвы творят, и тех же святых чествуют.

Стало быть, церковь не то, что всякий другой дом. В иной дом ты сам не пойдешь, в иной тебя не пустят. В ином доме у тебя друг, в ином враг. Но в церковь Божию все входят, и знакомые и незнакомые, и родня и не родня, и други и недруги; и часто враги, предстоя в одно время перед Престолом Божиим, умиляются сердцем и забывают об обидах; ибо что пользы тебе, если ты вошел в церковь Божию, а зло на сердце держишь и ропщешь и укоряешь? Если ты к Богу пришел, то пусть и судит Бог, а не ты.

Подумай, хорошо ли делает иной, что в церковь идет, а за пазухой жалобу или другую бумагу несет, да еще иной норовит, чтобы

тут же ту бумагу начальству подать, благо встретил? А ты слышал, что в церкви поют: *всякое житейское отложим попечение*. – А под житейским все житейское разумеется: и жалобы, и дела, и праздные мысли, и праздные речи и ссоры, и тяжбы, и уныние и отчаяние, все это на пороге у церкви оставь, а в церковь Божию не вноси; Бог знает все, что тебе нужно, и подаст тебе в свое время, если кто заслужит добрыми делами, а если и не подаст тебе, чего просишь, то и тогда благодари Бога, Он лучше тебя знает, что тебе дать или не дать²⁹.

Кстати, сам характер «Сельского чтения» и его адрес предполагали включение в это издание коротких воспитательных текстов: так, рядом с «Притчами немецкого мудреца» мы находим здесь две прозаические притчи В. Даля (о Дятле и о дубовой бочке), стихотворные «Притчи дедушки Крылова» и по непонятным причинам не подписанные «Басни» И. Хемницера³⁰.

Опыт апологов и других малых прозаических форм сказался и в других, более объемных произведениях писателя – недаром Миньона Савельевна Штерн назвала свою диссертацию 1978 года «Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф. Одоевского (от апологов к “Русским ночам”）」³¹. Действительно, применительно к единственному роману писателя вполне можно говорить о прямой соотносимости с апологом и прозаической миниатюрой отдельных его миниатюрных глав-новелл: «Бал», «Цецилия» и особенно «Мститель».

Особенно интересно, что в «Космораме» (1840) Одоевский помещает в альбом героини еще один анонимный аполог, который герой повести сначала называет сказкой и приводит его текст целиком, после чего снисходительно говорит: «Это, кажется, аполог Круммахера» и затем весьма критически характеризует приведенный текст: «Он не дурен, немножко сбивчив, как обыкновенно бывает у немцев; но посмотрите, в нем то же, что я сейчас говорил, то есть, что человеку надобно трудиться, сравнивать и думать...»³².

²⁹ Сельское чтение. Ч. 4. С. 3–5. Цит. по: *Никодимова А.* Указ. соч. С. 101–103.

³⁰ *Никодимова А.* Указ. соч. С. 71–74.

³¹ *Штерн М.С.* Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф. Одоевского (От апологов к «Русским ночам»). Л., 1978.

³² Цит. по: [Электронный ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/proza/kosmorama.htm>.

В.Э. Вацуро пишет по этому поводу: «Владимиру неизвестно то, что было отлично известно его создателю – В.Ф. Одоевскому. Притча в альбоме Софьи вовсе не принадлежала Круммахеру. Она была взята из “Божественной Истинной Мета-физики” Дж. Пордэча (Pordage, 1607–1681), на что есть прямое указание в рукописях Одоевского»³³. В.Э. Вацуро ссылается на наблюдение П.Н. Сакулина: «Указание на это сделано самим автором на экземпляре в переплете 80, на стр. 51»³⁴. Однако Я. Кюно сомневается в переводном происхождении этого аполога, находя многочисленные переклички его текста с высказываниями самого Одоевского и, таким образом, делая предположение, что и тут перед нами оригинальный текст русского писателя-философа³⁵.

Кроме того, безусловно ориентированы на прозаическую миниатюру также некоторые сверхраткие сказки и новеллы Одоевского. В качестве аналогов апологов и стихотворений в прозе можно рассматривать и отдельные фрагменты дневника писателя и записи в «Записной книжке» Одоевского, которые тяготеют одновременно к прозаической миниатюре и философскому афоризму.

Наконец, и в кулинарных «лекциях» господина Пуфа можно выделить, наряду с обязательным абреже, непременно начинающим их, и завершающими каждую главу вполне конкретными рецептами, лирические отступления-миниатюры – например, в «Лекции 14. Устрицы в раковинах»:

Бывают минуты в жизни, милостивые государи, – и кто не испытал их, – когда дух упадает, все прежнее пропало, душа ищет нового – это обыкновенно случается пред открытием навигации; хочется замечаться, развлечься – хочется новых устриц, новых трюфелей, новых цыплят! Печально, но с надеждою гастроном смотрит с берега на море, затянутое льдинами, – там на распущенных парусах несутся к нам страсбургские пироги, фаршированные оливки, гамбургские колбасы, английская ветчина, маринованный тон,

³³ Вацуро В.Э. Софья: Заметки на полях «Косморамы» В.Ф. Одоевского // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 166.

³⁴ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 83 [сноска].

³⁵ Кюно Я. В поисках тайны души человека: о повести В.Ф. Одоевского «Косморамы» // Acta Slavica Iaponica. Vol. 18. Sapporo, 2001. С. 79–98. Цит. по: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature2/kyuno-01.htm>.

сельди первого лова во всей своей девственности! скоро ли? скоро ли? – еще несколько дней, и пред вашими глазами заблещут литературные произведения знаменитых авторов – Смурова, Елисеева и др., то есть аршина на два буквы, составляющие магическое слово: живые устрицы! Сколько истинной, свежей, неподдельной поэзии в этих двух словах!

Обратимся к делу: устрицы в первую минуту бывают довольно дороги – обстоятельство довольно важное; для истинных друзей, которых число как-то всегда умножается в это время, мало и бочонка устриц. Я вам предложу средство угостить истинных друзей устрицами так, что на брата придется не более одной, а все будут довольны. Есть блюда, которые можно делать только из самых свежих устриц, следственно, только в первые привозы, когда еще не так жарко³⁶, –

за чем следует авторское «а именно», маркирующее переход от лирики к прагматике делового текста.

При этом принципиальный характер фрагментарности малой прозы писателя особенно очевиден на фоне претензий, высказанных им Пушкину по поводу «Капитанской дочки», автору которой он пенял как раз на недостаточную распространенность описания; напомним:

<...> вот критика не в художественном, но в Читательском отношении: Пугачев слишком скоро, после того как о нем в первый раз говорится, <на>падает на крепость – увеличение слухов не довольно растянуто – Читатель не имеет времени побояться за жителей Белогорской Кр.<епости>, когда она уже и взята, – Семейство Гринева хотелось бы видеть еще раз после всей передраги [не верится], хочется знать, что скажет Гринева, увидя Машу с Савельичем. <...> Швабрин набросан прекрасно, но только набросан; для зубов Читателя трудно пережевать его переход из Гвардии Офицера в сообщники Пугачева³⁷.

³⁶ *Одоевский В.Ф.* Кухня: Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2007. С. 124.

³⁷ *Одоевский В.Ф.* Письма к А.С. Пушкину / Публ. Р.Е. Терехиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Сб. науч. тр. / Отв. ред. К.Н. Григорьян. Л.: Наука, 1984. С. 156.

Наконец, несколько слов необходимо сказать (это, очевидно, тема для самостоятельного исследования) и о так называемой сверхмалой прозе Одоевского: мыслях, афоризмах и заметках, создававшихся писателем на протяжении всего творчества и вполне соотносимых с аналогичными жанрами европейской и отечественной философской прозы, прежде всего – немецкой (от «Фрагментов» Шлегелей и Новалиса и «Полиметров» Жан-Поля до «Афоризмов» Шопенгауэра и Ницше).

Вернемся на минуту к разговору героев «Косморамы»:

Софья посмотрела на меня внимательно.

– У меня в альбоме есть и другие выписки; посмотрите, в нем есть прекрасные мысли, очень, очень глубокие.

Я перевернул несколько листов; в альбоме были отдельные фразы, кажется, взятые из какой-то азбуки, как например: «Чистое сердце есть лучшее богатство». «Делай добро сколько можешь, награды не ожидай, это до тебя не касается». «Если будем внимательно примечать за собою, то увидим, что за каждым дурным поступком рано или поздно следует наказание», «Человек ищет счастья снаружи, а оно в его сердце» и проч. т.п. Милая кузина с пресерьезным видом читала эти фразы и с особенным выражением останавливалась на каждом слове. Она была удивительно смешна³⁸.

Думается, эти простые афоризмы «житейской мудрости» не случайно помещены Одоевским в альбом симпатичной ему героини вслед за апологом псевдо-Круммахера. Эта синтетическая жанровая форма так же близка русскому писателю, как и прозаическая миниатюра. И ровно в те же годы, что и свои апологи, Одоевский публикует подборки собственных афоризмов, безусловно связанные с немецкой философской традицией.

В этом смысле особенно характерны его ранние «Парадоксы», опубликованные в том же «Московском вестнике» (1827, ч. 2, № 6):

1. Древние подозревали, что луч света может быть разложен на составные части и подчинен математическим выкладкам. Мы – древние; изящные искусства – луч света; когда-нибудь найдется их вычисление.

³⁸ Цит. по: [Электронный ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/proza/kosmorama.htm>.

2. Каждый художник имеет свою особую теорию; он не думает об ней, создавая; но мысли его сами подчиняются однажды принятым формам. Критика должна быть основана на одной общей теории; частные мнения каждого художника входят в нее, как переменные количества в общую алгебраическую формулу.

<...>

4. Кроме таланта, два условия составляют великого художника: уверенность, что он сам рожден для своего искусства, и равная уверенность, что все может быть предметом его искусства.

<...>

6. Смешное есть отрицательная сторона мысли.

7. В наше время поэзия будет мертва без помощи истории, как физика без математики.

<...>

25. Если скажут, что мои мысли уже были кем-нибудь выражены: то можно скорее поручиться за их справедливость. Если найдут, что они новы, но несправедливы: то, по крайней мере, мне останется честь изобретения. Если ж заметят, что они и стары и несправедливы: то я рад буду случаю узнать новое и отстать от несправедливого³⁹.

В этом же ряду стоит назвать и знаменитые «Психологические заметки» (1843)⁴⁰ Одоевского, варьирующие по объему в более значительных пределах, чем «Пародоксы»; даже в «Сельском чтении» Одоевский помещает свои афористические «Заметки для памяти», очень напоминающие записи в альбоме Софии:

Молись и трудись; – трудись и молись; в том вся жизнь человека.

Первый шаг к добру – не делай зла.

Забывай зло, никогда не забывай добра. За зло не плати злом, а плати добром. Лишь звери да скоты злом за зло платят; но даже и скотина добро помнит.

Не говори о своем счастье несчастному, а его слушай; выслушав, помоги, чем можешь тогда же, в даль не откладывая; дорога милостинка в скудный день⁴¹.

³⁹ Цит. по: *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. С. 30–32.

⁴⁰ Там же. С. 67–95.

⁴¹ Цит. по: *Никодимова А.* Указ. соч. С. 95.

Вообще, афоризмы – и собственно философские, и литературные – оказываются одной из востребованных форм в журнальной прозе времен Одоевского: сравните помещенные в «Мнемозине» знаменитые «Полиметры» Жан-Поля в переводе Кюхельбекера или куда менее известные «Мысли» С.Д. Нечаева:

Справедливо сравнивают младенчество со старостию. Под конец жизни болезни и молитва возвращают многих в царство сердечной чистоты, из коего страсти пылких лет всех нас изгоняют.

Лишенный зрения охотно уверяется руководству дитяти, в котором не подозревает лукавства возмужалого возраста: так точно и слепец в нравственном отношении не найдет способнее для управления его стопами, как людей младенчествующих незлобием сердца.

Прекрасно простить обиду; еще прекраснее принять с любовью одолжение от оскорбителя⁴².

Кстати, обратим внимание на переключку первой из «мыслей» известного государственного деятеля начала XIX в. и открывающего первый номер альманаха Одоевского и Кюхельбекера аполога нашего героя.

Таким образом, можно утверждать, что прозаические миниатюры разных типов (от нарративных нравоучительных притч-апологов до лирических зарисовок) оказываются актуальными для всех периодов творчества писателя и находят свое прямое продолжение во всех жанрах и формах его многообразного литературно-философского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Л. [Лаврецкий А]. Аполлог // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. М.–Л.: Изд-во Л. Френкель, 1925. Стлб. 70–71.
2. Вацуро В.Э. София: Заметки на полях «Косморамы» В.Ф. Одоевского // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 161–168.
3. Добрицын А. Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – начала XIX века. Bern: Peter Lang, 2008. 561 с.
4. Киселев В.С. Телеология «Сочинений князя В.Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое // Вестник Томского ГУ. 2008. Филология. № 2 (3). С. 45–62.

⁴² Мнемозина. Часть 4. С. 51–55.

-
5. *Кюно Я.* В поисках тайны души человека: о повести В.Ф. Одоевского «Косморاما» // *Acta Slavica Iaponica*. Vol. 18. Sapporo, 2001. С. 79–98.
 6. *Минералова И.Г.* Аполог и его жанровые вариации в русской литературе XIX века // *Русистика и компаративистика*. Вып. XII. М.: МГПУ, 2018. С. 7–26.
 7. Мнемозина. Собрание сочинений в стихах и прозе. Часть 1–4. М., 1824–1826.
 8. *Никодимова А.* «Сельское чтение» Владимира Одоевского. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2018. 112 с.
 9. *Орлицкий Ю.Б.* Русская прозаическая миниатюра: репрессированный жанр? // *Славянские чтения*. IX. Даугавпилс: Сауле, 2013. С. 94–107.
 10. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1–2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913.

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ И «ПУШКИНСКИЙ КРУГ ПИСАТЕЛЕЙ»

Д.П. Ивинский

*Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова*

Аннотация. Статья представляет собой краткий очерк истории отношений Одоевского с «пушкинским кругом писателей», который понимается как никогда строго не оформлявшаяся, но тем не менее сознававшая свое единство литературная группа. Соприкоснувшись с ее отдельными представителями в середине 1820-х годов (Вяземский, Дельвиг), Одоевский установил с ними устойчивые литературные и личные отношения, сохраняя при этом свою независимость в выборе форм участия в литературной жизни эпохи. Почти одновременно Одоевский издавал альманах «Мнемозина» (совместно с В.К. Кюхельбекером, 1824–1825), печатался в «Московском Телеграфе» (1825–1826), активно взаимодействуя с Вяземским и Полевым, и в 1827 г. перешел к столь же активному сотрудничеству с «Московским Вестником». Эти факты свидетельствуют об исключительности его роли в журналистике второй половины 1820-х годов: именно он оказывался если не посредником, то, во всяком случае, связующим звеном (пусть и неочевидного характера) между тремя важнейшими периодическими изданиями. Сходным образом он ведет себя в 1830-е годы, печатаясь в «Литературной газете» и «Северных Цветах» Дельвига – Пушкина, выступив в 1835 г. одним из основателей журнала «Московский Наблюдатель», к которому у Пушкина было сдержанное отношение. Одновременно с этим обсуждает с Пушкиным, Жуковским и Вяземским ряд журнальных проектов и наконец, не отказываясь от постоянного взаимодействия с «Московским Наблюдателем», активно сотрудничает в пушкинском «Современнике», предлагает Пушкину вариант его реорганизации и разрабатывает параллельные журнально-альманашные проекты. Сохраняя объективность и избегая односторонности, Одоевский не просто свободно перемещался между сегментами литературного пространства, но пытался соотносить эту свободу с фундаментальной для мироощущения выпускника московского благородного пансиона привычкой разграничивать падшее и состоявшееся в идеальном измерении бытия. Как бы Одоевский ни воспринимал пушкинский «Современник», он в любом случае ценил его больше всей остальной русской журналистики. Сознавая собственную причастность к тому, что находится за пределами прагматических расчетов, и особого рода ответственность за сам факт этой причастности, он захочет разговаривать и с Пушкиным, и с Гоголем на равных, иногда провоцируя ответную реакцию.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, П.А. Вяземский, А.С. Пушкин, журнал «Современник».

Время жизни поэта, как известно, лишь отчасти совпадает со временем его пребывания в памяти поколений, а оба эти времени связаны и с «большим» историческим временем, и с «малым» временем частной жизни, и с «промежуточным», тяготеющим то к первому, то ко второй, временем жизни общественной, одним из сегментов которой является литературная жизнь. Поэт не просто пребывает в динамической реальности пересечений и взаимодействий этих *времен* или *измерений* единого времени (которое, на пороге своих возможностей, пытается оформить культурное пространство так, чтобы оно могло вобрать в себя идею вечности): он сознает эту сложную динамику как проблему, требующую решения в длящемся пространстве его существования и уводящую его в сколь угодно отдаленное прошлое, и в какой-то мере предчувствует будущую судьбу своих произведений, лишь отчасти от него зависящую. Его творчество обычно обнаруживает специфическую двусмысленность: он опирается на старших современников, учится у них, продолжает их дело и одновременно противостоит им, пытаясь обрести собственное лицо, и по этой причине обращается к поэтам более отдаленным от него во времени, с которыми, в свою очередь, вступает в сложное взаимодействие, поскольку в их сочинениях находит и что-то близкое и необходимое, и что-то необязательное, далекое или неприемлемое.

Случай В.Ф. Одоевского, вряд ли уникальный, на этом обще- (конечно, и для него) обязательном «фоне» выглядит нетривиальным (хотя и вряд ли исключительным): на «фон» этот накладывается последовательно проводившееся им в жизнь требование отказа от односторонности, которая, как известно, в его сознании ассоциировалась с рационализмом и схематизмом мышления, рассматривавшимися как безусловное зло. Отказ Одоевского от рационалистической прямолинейности, находящий соответствие в поведении поэтов-современников, пожалуй, только у Пушкина и, быть может, Жуковского (последний – отдельная тема; Карамзина здесь не называю, поскольку время его собственно литературной деятельности Одоевский очевидным образом не застал), имел философское обоснование, неоднократно обсуждавшееся; вместе с тем он проявляется и в сфере его взаимодействия с пространством современной литературной жизни.

Но прежде чем бегло охарактеризовать историю этого взаимодействия, зафиксируем одну странность, которая, по всей видимости, самим Одоевским в этом качестве не воспринималась. Дело в том, что он не просто сознавал свою причастность к элитарным литературным кругам и играл в них заметную роль (при том, что эта элитарность для него не обуславливалась автоматически происхождением – хорошо известно, что менее всего он склонен был кичиться своим княжеским достоинством), но и рассматривал себя как фигуру, в каком-то смысле равнозначную тем, кто обладал большей известностью в читательском кругу, кто постоянно обсуждался в обществе и журналах и кто, как будто, определял характер развертывания литературного процесса.

Напомню только об одном, причем широко известном и неоднократно обсуждавшемся специалистами эпизоде, позволяющем оценить меру претензий Одоевского. Речь идет о замысле несостоявшегося альманаха «Тройчатка». Вот хорошо известное и многократно цитировавшееся письмо Одоевского к Пушкину от 28 сентября 1833 г., пересланное С.А. Соболевским при собственном письме к Пушкину из Петербурга в Болдино Нижегородской губернии 2 октября:

Скажите, любезнейший Александр Сергеевич: что делает наш почтенный г.<осподин> Белкин? Его сотрудники Гомозейко <Одоевский> и Рудый Панек <Гоголь> по странному стечению обстоятельств описали: первый – *гостиную*, второй – *чердак*; нельзя ли г.<осподину> Белкину взять на свою ответственность – *погреб*, тогда бы вышел весь дом в три этажа и можно было бы к «Тройчатке» сделать картинку, представляющую разрез дома в 3 этажа с различными в каждом сценами; Рудый Панек даже предлагал самый альманах назвать таким образом: «Тройчатка, или Альманах в три этажа», сочинение и проч.– что на это все скажет г.<осподин> Белкин? Его решение нужно бы знать немедленно, ибо заказывать картинку должно теперь, иначе она не успеет и «Тройчатка» не выйдет к новому году, что кажется необходимым. – А что сам Александр Сергеевич?

Од<ое>вск<ий>

С.-Петербург.<бург> 28 сент.<ября> 1833 <г>.

Я видел Жуковского – он помолодел и поздоровел; нет и тени прежнего большого лица. Мысль трехэтажного альманаха ему очень нравится.

Мой адрес: На Дворцовой набережной, в Мошковом переулке, в доме Ланской, кн.<язю> Владимиру Федоровичу или на имя кн.<язя> Вяземского¹.

Нам не известно, какие именно обсуждения проекта велись с Пушкиным до его отъезда в деревню, мы не можем быть уверены в том, что это письмо Одоевского было единственным, отправленным им в Болдино, мы, наконец, не знаем, ни того, какова именно была роль Гоголя в формировании замысла альманаха, ни того, какова была степень заинтересованности Пушкина в его осуществлении. Но сейчас нам важнее другое: Одоевский предлагает тройственный альманах *как равный* Пушкину и Гоголю, и при этом все трое не могут не понимать, что речь идет о демонстрации публике состоявшегося тройственного литературного союза. Не имеет никакого значения то обстоятельство, что оный должен был быть оформлен с помощью псевдонимов – только, так сказать, широкие читательские круги могли испытать некоторые сложности с их дешифровкой: в кругах же литературных с этим никаких проблем возникнуть не могло. Исключительно любопытны приписки Одоевского: из них выясняется, что альманах обсуждался с Жуковским и был им одобрен, а вместе с тем и Вяземский полностью в курсе происходящего. Тройственный альманах, за которым просматривался тройственный союз, становился делом всего кружка, а вроде бы необязательный для его членов Одоевский – своего рода необходимым координатором проекта.

Итак, со взаимодействием с пушкинским кружком у Одоевского не только нет никаких проблем, но есть, как будто, полное взаимопонимание. Как же отреагировал Пушкин? Это тоже хорошо известно: он констатировал безвременную кончину Белкина, задержавшись с ответом почти на месяц. 30 октября он писал:

Виноват, Ваше сиятельство! кругом виноват. Приехал в деревню, думал – распишусь. Не тут-то было. Головная боль, хозяйственные хлопоты, лень – барская, помещичья лень – так одолели меня, что не приведи боже. Не дожидайтесь Белкина; не на шутку, видно, он покойник; не бывать ему на новоселье ни в гостиной Гомозейки, ни на чердаке Панка. Не достоин он, видно, быть в их компании... А куда бы не худо до погреба-то добраться. <...>

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 15. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 84.

Вы обрадовали меня известием о Жуковском. Дай бог, чтоб нынешний запас здоровья стал ему лет на пять; а там уж как-нибудь да справится.

Кланяюсь Гоголю. Что его комедия? В ней же есть закорючка.

Весь Ваш *А. Пушкин*.

30 окт. <ября>

Болдино².

Итак, Белкин покойник, и упокоение его комически квалифицируется как симптом его несостоятельности: «не достоин» он предложенного ему общества. Более определенно сформулировать незаинтересованность в предложенном ему предприятии, оставаясь в пределах приятельского игрового стиля, было, конечно, невозможно. Жуковский упомянут только в связи с его здоровьем, Гоголь – в связи с его комедией, Вяземский не упомянут вовсе.

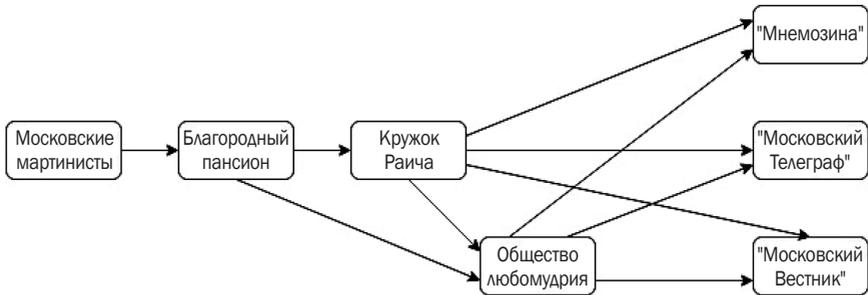
Разумеется, ни личные, ни литературные отношения Пушкина и Одоевского не были серьезно подорваны этим письмом. Какое-то время последний обсуждал с Гоголем альманах «Двойчатка», в 1835 году выступил с проектом издания «Современного летописца политики, наук и литературы», также обсуждавшимся им с Пушкиным и также оставшимся нереализованным. Но и это ничуть не поколебало творческой активности Одоевского: через год он становится фактическим сотрудником Пушкина по «Современнику», занимается переговорами с типографией, вносит значительный вклад в формирование второго тома журнала, причем с помощью юного А.А. Краевского, которого быстро вводит в петербургские литературные круги и который окажется одним из редакторов «Современника» после смерти Пушкина – наряду с Жуковским, Вяземским, Плетневым и, конечно, с самим Одоевским.

Итак, последний не просто вошел в пушкинский литературный кружок, но и занял в нем в 1836 году важное место. Как это могло произойти и случайно ли Жуковский и Вяземский были им упомянуты в приведенном выше письме к Пушкину от 28 сентября 1833 года как лица, с которыми у Одоевского сложились вполне доверительные отношения?

Единственная известная нам серьезная попытка охарактеризовать место Одоевского в литературном процессе 1820-х годов была принята В.М. Сечкаревым: «Из кружка Раича и <...> Одоевского выш-

² Там же. С. 90.

ли “Мнемозина” ([1824–1825]), “Московский телеграф” (1825–1834) Полевого и “Московский вестник” (1827–1830) Погодина³. Если к этому прибавить подробно обсужденную еще П.Н. Сакулиным и следующим за ним Сечкаревым версию о генезисе кружка С.Е. Раича (московский университетский Благородный пансион, в котором «распространялась масонская и пиетистская атмосфера»⁴), а вместе с тем учесть, что в этом именно пансионе, самым непосредственным образом связанном с деятельностью и идеологией всего московского масонского кружка, в том числе И.П. Тургенева, И.В. Лопухина, М.М. Хераскова, И.Е. Шварца и, конечно, Н.И. Новикова⁵, находился Жуковский. Не претендуя сейчас на обсуждение тонких аспектов историко-литературной концепции Сакулина–Сечкарева, обобщим ее графически:



Конечно, самое уязвимое звено в этой схеме – журнал Н.А. Полевого «Московский Телеграф», на первых порах и уж точно вплоть до прекращения деятельности кружка Одоевского (декабрь 1825 г.) редактировавшегося не столько Полевым, сколько Вяземским – авторами, чуждыми германоориентированного «любомудрия».

Вяземский никак не взаимодействовал с кружком Раича, Полевого туда привел все тот же Одоевский, имея в виду возможность издания журнала. Вот как описывает этот эпизод Кс.А. Полевой:

³ Сечкарев В.М. Влияние Шеллинга в русской литературе // Исследования по истории русской мысли [13]: Ежегодник за 2016–2017 годы. М.: Модест Колеров, 2017. С. 359.

⁴ Там же. С. 357. Подробнее см.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 19–20.

⁵ Краткая сводка данных по этому вопросу: Ивинский Д.П. М.М. Херасков и русская литература XVIII – начала XIX веков. М.: Р-Валент, 2018. С. 145–146.

<...> князь Владимир Федорович Одоевский <...> был с ним (Н.А. Полевым) и со мною в самых искренних, могу сказать, дружеских отношениях. Потом сношения наши прервались, когда князь переселился в Петербург и посвятил себя другим занятиям; но и через тридцать слишком лет мы встречаемся как старые приятели, потому что князь Вл.<адимир> Ф.<едорович> принадлежит к небольшому числу людей, не изменяющихся от внешних отношений. <...> Князь Одоевский издавал в это время «Мнемозину», сборник в четырех книгах, наполненных самыми разнообразными статьями и стихотворениями; но важнее всего там были неведомые до того взгляды на философию и словесность. <...> В основании новых мнений «Мнемозины», изложенных в некоторых отношениях ребячески, – была истина, а истина благотворна во всех видах. Многие смеялись над «Мнемозиною», другие задумывались. Литературные и ученые старожилы не понимали, откуда молодые люди берут смелость оспаривать общепринятые ученые мнения или литературные правила? Слыша, что всему этому причиной новая (как говорили тогда) немецкая философия, они проклинали Шеллинга и его книги; но это еще больше утверждало молодых людей в их мнениях. Удивительно ли, что одинаковость в мнениях и убеждениях сблизала их друг с другом? Князь Одоевский и два-три человека ближайших его друзей вскоре сделались искренними знакомыми и в нашем доме. Не так ладили мы с другим издателем «Мнемозины», В. Кюхельбекером <...>. Смешная надутость и бесчисленные странности делали Кюхельбекера несносным, и еще в лицее, где воспитывался он в одно время с Пушкиным, Дельвигом и многими славными впоследствии лицами, его называли *нелепым* Кюхельбекером, а Пушкин писал в шуточных стихах, что ему *было кюхельбекерно и тошно*.

<...>

Узнав, что Н.<иколай> А.<лексеевич> не только решил издавать журнал, но и получил позволение на то, князь предложил брату моему познакомить его с своим литературным обществом, которое также хотело издавать журнал. Не лучше ли было соединиться с ним, и тем не только избежать соперничества, но и вдруг приобрести многих дельных и образованных сотрудников? Таково было благоразумное суждение князя Одоевского, с которым охотно согласился и Н. А. В самом деле, общество было составлено из отлич-

ных молодых людей, большею частью бывших соучеников князя в Университетском благородном пансионе. К несчастью, председателем этого общества был Семен Егорович Раич (Амфитеатров), посредственный стихотворец, отличавшийся множеством оригинальных сторон и в разговоре, и в обращении.

Князь Одоевский увидел, что с этим Обществом нельзя издавать журнала, хотя, повторяю, членами его были образованные, отличные молодые люди. Решили прекратить сношения с Обществом, и князь обещал участвовать в нашем журнале отдельно, лично от себя. Не знаю, долго ли еще существовало литературное Общество Раича; кажется, оно само собой и разошлось в это время⁶.

Эти фрагменты позволяют уточнить картину. Во-первых, выясняется, что Одоевский, связанный с обществом Раича, отнюдь не переоценивал его значение и во всяком случае вел себя по отношению к нему с той степенью свободы, которая допускала, что в любой момент (если ситуация того потребует) связь эта может быть уточнена, пересмотрена, признана утратившей значение. Во-вторых, обнаруживается некоторая переключка между «сюжетами» с Раичем и Полевым и Пушкиным и Краевским: в обоих случаях Одоевский, действуя в точном соответствии с традицией, освященной именами учредителей Благородного пансиона, стремится включить в актуальные литературные проекты начинающих литераторов «со стороны», обнаруживших в общении с ним искры здравого смысла и рвения к культурной деятельности, а вместе с тем и практическую сметку. И в обоих случаях, при том что первый из этих сюжетов, с Полевым и Раичем, завершился безрезультатно, дальнейшие события показали, что Одоевский не ошибся: Полевому, пусть и с помощью Вяземского, удалось создать влиятельный «Московский Телеграф», а с именем Краевского оказался связан целый ряд значительных издательских проектов, увенчавшийся изданием влиятельной газеты «Голос», в которой на протяжении лет, в 1870-е годы, печатался тот же Вяземский. В-третьих, именно с Одоевским связан интерес Полевого к «Мнемозине»; если же мы примем во внимание, что Одоевский печатался как в сей последней, так и в «Московском Телеграфе» и в «Московском Вестнике», то придется признать его роль исключительной: именно он оказывался если не посредником,

⁶ Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вст. ст. и комм. Вл.Н. Орлова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 155–156.

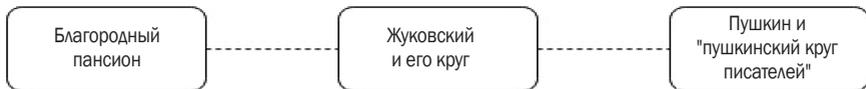
то во всяком случае связующим звеном (пусть и неочевидного характера) между тремя важнейшими периодическими изданиями 1820-х годов.

Чтобы понять, как это могло произойти, рассмотрим, опираясь только на давно установленные, если угодно, общеизвестные факты литературной биографии Одоевского.

Итак, в Благородном пансионе он усваивает какие-то сегменты того учения, которое одушевляло деятельность М.М. Хераскова и новиковского «Дружеского общества», а вместе с тем знакомится с поэзией Жуковского, которая оказывает на него глубокое влияние. Через много лет он напишет:

Мы теснились вокруг дерновой скамейки, где каждый по очереди прочитывал «Людмилу», «Эолову арфу», «Певца во стане русских воинов», «Теона и Эсхина», в трепете, едва переводя дыхание, мы ловили каждое слово, заставляли повторять целые строфы, целые страницы, и новые ощущения нового мира возникали в юных душах и гордо вносились во мрак тогдашнего классицизма, который проповедовал нам Хераскова и еще не признавал Жуковского... Стихи Жуковского были для нас не только стихами, но было что-то другое под звучною речью; они уверяли нас в человеческом достоинстве, чем-то невыразимым обдавали душу – и бодрее душа боролась с преткновениями науки, а впоследствии – со скорбями жизни. До сих пор стихами Жуковского обозначены все происшествия моей внутренней жизни, – до сих пор запах тополей напоминает мне «Теона и Эсхина»⁷.

Казалось бы, эта ситуация могла или даже должна была трансформироваться во вполне понятную и в каком-то смысле прямолинейную литературную биографию:



В принципе, эта схема не является беспочвенной: даже скудных фактов, приведенных выше, достаточно для того, чтобы увидеть, что в конце концов Одоевский установил весьма тесные литературные отношения и с

⁷ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Т. 1. Ч. 1. С. 90–91.

Жуковским, и с Пушкиным, и с их ближайшим окружением. Однако стоит изменить масштаб картины, и она преобразится, обнаружив уже далеко не столь простую композицию. Выяснится, например, что, оставаясь поклонником Жуковского, в 1821–1823 годах Одоевский сотрудничает с «Вестником Европы» М.Т. Каченовского, помещая у него иронические очерки нравов московского общества, которые иногда сопоставляются с комедией «Горе от ума» (один из них был замечен А.С. Грибоедовым); в 1822 или, самое позднее, в 1823 г. входит в раичевское «Общество друзей», а в 1824 г. выступает на стороне Вяземского (непримиримого противника Каченовского) и Грибоедова в их борьбе с М.А. Дмитриевым, ополчившимся на «Горе от ума», и в следующем, 1825 году, печатает в «Московском Телеграфе» апологетический отзыв о последней, отвечая вместе с тем на нападки Дмитриева. С этого времени Одоевский получает возможность укрепить свои отношения с Вяземским, для которого 1824 – начало 1825 г. стали временем испытаний, поскольку ему пришлось вести журнальную войну с «Вестником Европы» и с тем же М.А. Дмитриевым, написавшим ироническую статью о предисловии Вяземского к изданному им «Бахчисарайскому фонтану»⁸.

Но сближаясь с Вяземским, Одоевский заключает стратегический союз с Кюхельбекером, и в 1824–1825 г. издает вместе с ним четыре тома альманаха «Мнемозина»; в это же время с Одоевским ищет знакомства Дельвиг, действуя через Кюхельбекера. В принципе, всю историю знакомства и сотрудничества Одоевского с Кюхельбекером можно было бы интерпретировать как следствие стремления уравновесить литературные отношения с Вяземским (вспомним еще раз о столь важном для Одоевского принципе отказа от односторонности). Однако в действительности дело обстояло иначе: вполне вероятно, именно Вяземский подключил Одоевского к изданию задуманного Кюхельбекером альманаха. И сделал он это, вероятно, не без помощи Грибоедова, но во всяком случае после консультаций с Жуковским, которому настойчиво рекомендовал Кюхельбекера в письме от 27 августа 1823 г., разясняя, что его грядущей «Мнемозине» следует помочь⁹. И помощь была оказана: мало того, что Одоевский оказался соредактором Кюхельбекера, Вяземский напечатал несколько своих произведений в первой и второй книжках; обратим внимание и на по-

⁸ См. подробнее: *Ивинский Д.П.* Князь П.А. Вяземский и А.С. Пушкин. М.: Филология, 1994. С. 60–65, 74–77.

⁹ Из писем Князя Вяземского к Жуковскому // *Русский Архив*. 1900. № 2. С. 190.

мещенную в четвертой книжке повесть Н.А. Полевого, уже активно сотрудничающего с Вяземским по «Московскому Телеграфу».

Итак, именно Вяземский становится важнейшим союзником Одоевского, способным укрепить его позиции в кругу Жуковского – Пушкина. Это обстоятельство, однако, никак не связывает Одоевского и не накладывает на него каких-то дополнительных обязательств. После недолгого периода сотрудничества с «Московским Телеграфом» (1825–1826) Одоевский переходит в более или менее чуждый и Полевому (в особенности), и Вяземскому «Московский Вестник» и одновременно вместе с Вяземским участвует и в альманахе Раича «Северная Лира» (1827), и в альманахе М.П. Погодина «Уrania» (1828), а через несколько лет – в «Литературной газете» и «Северных Цветах» Дельвига – Пушкина. На следующем этапе оказалось возможным и обсуждение с Пушкиным, Жуковским и Вяземским ряда журнальных проектов в 1830-е годы, и активное сотрудничество с пушкинским «Современником».

Однако при этом найденная Одоевском в середине 1820-х годов модель независимого поведения сохранила все свое значение: сблизившись с кружком Пушкина – Жуковского – Вяземского, он в 1835 году был в числе основателей журнала «Московский Наблюдатель», в значительной мере продолжавшего линию «Московского Вестника»; в 1836 году он готовил к печати вторую книжку «Современника», написал большую статью «О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина», оставшуюся ненапечатанной¹⁰, – и выступил с проектом журнала «Русский сборник», к которому привлек Краевского, а вскоре после этого попытался начать с Пушкиным неудавшиеся переговоры о реорганизации «Современника», которые Ю.Г. Оксман расценил в свое время как попытку осуществить «нажим на Пушкина, имевший целью не только реорганизацию его журнала, но и отстранение поэта от фактического руководства им» и придать ему «официозный характер»¹¹. Эта версия, вызвавшая довольно оживленную полемику¹², не может считаться в полной мере

¹⁰ Впервые: Из бумаг Князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив. 1864. Вып. 7–8. Ст. 824–831.

¹¹ Неизданные письма к Пушкину: Письма П.А. Вяземского, К.Ф. Калайдовича, А.А. Краевского и В.Ф. Одоевского / Публикация В. Ерофеева, Ю. Оксмана и Ф. Приимы // Литературное наследство. Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 294–295.

¹² См. в частности: *Заборова Р.Б.* Неизданные статьи В.Ф. Одоевского о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. М.: Изд-во АН СССР; Л., 1956. Т. 1.

беспочвенной, особенно если оставить в стороне некоторые неоправданно резкие оценки, данные Оксманом Одоевскому, обусловленные стремлением исследователя противопоставить последнему Белинского, в котором Пушкин якобы увидел потенциального союзника¹³. Любопытно, что Оксман, стремясь как-то дополнительно подчеркнуть враждебность Одоевского, если не к Пушкину, то к «Современнику», решился на цитирование, граничащее с фальсификацией источника: «<...> Одоевский не мог быть на стороне Пушкина <...> в его борьбе с Уваровым, <...> а “Современник” он уже в середине 1836 г. открыто называл неудавшимся и даже “дурным журналом” <...>»¹⁴. После этого следовала ссылка на статью Одоевского «О нападениях Петербургских журналов на Русского поэта Пушкина», в которой соответствующее место, однако, читается так:

Ни одна строка Пушкина не освятит страниц, на которых печатается во всеулышание то, что противно его литературной и ученой совести. – Да что вам и нужды до этого; печатайте, издавайте, никто вам не мешает; вы имеете свой круг читателей, людей, которые вам удивляются, свои алтари, довольствуйтесь ими – книга Пушкина не отобьет у вас читателей: он не искусен в книжной торговле, это не его дело; – его дело: показать хоть потомству изданием своего, – даже дурного журнала, – что он не участвовал в той гнусной монополии, в которой для многих заключается литература. Этот долг на него налагается его званием поэта, его званием первого Русского писателя¹⁵.

Здесь Одоевский очевидным образом отделяет литературу «для немногих» от предназначенной для большинства, неспособного сопротивляться «монополии», и при этом, как бы демонстрируя готовность назвать «Современник» «дурным журналом», резко противопоставляет его всему остальному литературному пространству, оказавшемуся во власти «монополии», стремящейся гарантировать большинству невозможность подключения к подлинной культуре¹⁶. Именно в этой точке, мне кажется, мы

С. 313–329; *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 285–292.

¹³ Неизданные письма к Пушкину. С. 295.

¹⁴ Там же. С. 293.

¹⁵ Из бумаг Князя В.Ф. Одоевского. С. 830.

¹⁶ Ср. вариант этого текста в наброске другой статьи, уже полностью проясняющим позицию Одоевского: «Его долг был: показать хоть потомству изданием сво-

сталкиваемся с чем-то очень существенным и даже позволяющим в первом приближении обозначить если не литературную позицию Одоевского, то, по крайней мере, его общий взгляд на вещи: сохраняя объективность и избегая односторонности, он не просто свободно перемещался между сегментами литературного пространства, но пытался соотносить эту свободу с фундаментальной для мироощущения выпускника московского Благородного пансиона привычкой разграничивать падшее и идеальное. Соответствующим образом, как бы он ни воспринимал пушкинский «Современник», он в любом случае ценил его больше всей остальной русской журналистики, и при этом, сознавая и собственную причастность к тому, что находится за пределами прагматических расчетов, и особого рода ответственность за сам факт этой причастности, он захочет разговаривать и с Пушкиным, и с Гоголем на равных¹⁷ (быть может, и не имея для этого достаточных оснований: это вопрос метафизический¹⁸).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврюшин Н.К.* У колыбели смыслов: Статьи разных лет. М.: Модест Колеров, 2019 (Исследования по истории русской мысли. Т. 22). 816 с.

его, даже хоть бы дурного журнала (а «Современник» между тем был лучшим из всех русских журналов), что он не участвовал в той [торговой спекуляции], в которой для многих заключается литература <...>» (*Заборова Р.Б.* Неизданные статьи В.Ф. Одоевского о Пушкине. С. 320).

¹⁷ И тем самым озадачивая иногда своих исследователей: так М.А. Турьян, подробно обосновав свое несогласие с версией Оксмана о смысле проекта издания «Русского сборника», не полностью, повторим, беспочвенной, все же сочла нужным заметить: «Все это не означает, однако, что в поведении Одоевского и Краевского ничего не вызывает некоторого, если так можно выразиться, нравственного дискомфорта, нарушения некоей субординации. <...> Вспомним <...> ситуацию с «Тройчаткой», в которой в подобной же манере вели себя Гоголь и Одоевский, когда Пушкину пришлось мягко, но определенно ставить молодых людей на место <...>. Быть может, это был «стиль» нового литературного поколения, явно диссонировавший с неписанным кодексом поведения «старших» <...>» (*Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. С. 291).

¹⁸ Считаю возможным напомнить в этой связи, что в период сильного увлечения философией Шеллинга Одоевский «возвращается» к старой метафизике внутреннего развития, т.е. к Баадеру, Пордеджу и Сен-Мартену (об этом в частности см.: *Гаврюшин Н.К.* У колыбели смыслов: Статьи разных лет. М.: Модест Колеров, 2019 (Исследования по истории русской мысли. Т. 22). С. 111–135).

2. *Заборова Р.Б.* Неизданные статьи В.Ф. Одоевского о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. С. 313–342.
3. *Ивинский Д.П.* Князь П.А. Вяземский и А.С. Пушкин. М.: Филология, 1994. 171 с.
4. *Ивинский Д.П.* М.М. Херасков и русская литература XVIII – начала XIX веков. М.: Р-Валент, 2018. 215 с.
5. Из бумаг Князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив. 1864. Вып. 7–8. Ст. 804–849.
6. Из писем Князя Вяземского к Жуковскому // Русский Архив. 1900. № 2. С. 181–208.
7. Неизданные письма к Пушкину: Письма П.А. Вяземского, К.Ф. Калайдовича, А.А. Краевского и В.Ф. Одоевского / Публикация В. Ерофеева, Ю. Оксмана и Ф. Приймы // Литературное наследство. Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 287–296.
8. Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вст. ст. и комм. Вл.Н. Орлова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 543 с.
9. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: Т. 1–17. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
10. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1–2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913.
11. *Сечкарев В.М.* Влияние Шеллинга в русской литературе // Исследования по истории русской мысли [13]: Ежегодник за 2016–2017 годы. М.: Модест Колеров, 2017. С. 320–452.
12. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 401 с.

Н.В. ГОГОЛЬ И КНЯЗЬ В.Ф. ОДОЕВСКИЙ: ПРОГРАММНЫЕ СТАТЬИ В ПУШКИНСКОМ «СОВРЕМЕННОМ»

В.А. ВОРОПАЕВ

*Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова*

Аннотация: В работе освещается история публикации статьи Н.В. Гоголя «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году» (Современник. 1836. № 1) и статьи князя В.Ф. Одоевского «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» (Современник. 1836. № 2). Рассмотрено отношение А.С. Пушкина к критическим выступлениям Гоголя и Одоевского. Делается вывод, что обе статьи во многом определили программу пушкинского журнала. Именно так они были восприняты современниками.

Ключевые слова: Гоголь, князь Одоевский, пушкинский «Современник», литературная полемика.

В первом томе пушкинского «Современник», вышедшего в середине апреля 1836 года, помещена (без подписи) статья Н.В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Замысел статьи вызревал у Гоголя с начала 1834 года, когда вышел в свет первый номер журнала «Библиотека для Чтения», издававшегося А.Ф. Смирдиным под редакцией О.И. Сенковского и Н.И. Греча и положившего начало «торговому направлению» в русской журналистике. «Они <...> сделались писателями уже в наше время <...> когда литература стала приносить значительный доход», – замечал Гоголь в черновой редакции статьи¹. Пространная характеристика вышедшей «Библиотеки...» и восприятия ее различными «сословиями» содержится в письме Гоголя к М.П. Погодину от 11 января 1834 года.

Непосредственное отношение к статье имеет также запись в дневнике А.С. Пушкина от 7 апреля 1834 года: «Гоголь по моему совету на-

¹ См.: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 7: Юношеские опыты. Первоначальные редакции / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. С. 744.

чал Историю русской критики»². Результатом этого неосуществленного замысла и явилась опубликованная в 1836 году статья. Поясняя в черновой редакции развернутое вступление к ней, Гоголь писал: «Может быть, этот приступ <...> более приличен <...> при полной истории журнальной литературы, но покамест составитя эта трудная и важная [и огромная] статья, я почел необходимым сказать это при обозрении ее в два последние года»³. Статья была закончена в марте 1836 года. 2 марта Гоголь писал Пушкину: «<...> возьмите из типографии статью о журнальной литературе. Мы с вами пребезалаберные люди и позабыли, что туды нужно включить много из остающегося у меня хвоста»⁴.

Статья задумывалась Гоголем как программная, написанная от редакции. В черновых набросках к ней он несколько раз упоминал о себе в третьем лице («Читатели помнят разбор Н. Гоголя»; «<...> Сенковский <...> напал очень жарко на г. Гоголя...»; «<...> автора Миргорода и Вечеров на хуторе...»; «<...> сказал ли мнение свое Языков, Н. Гоголь»)⁵. Однако в нескольких экземплярах журнала встречается подпись Н. Гоголя в оглавлении. Возможно, это связано с тем, что в качестве редакционной статья не вполне устраивала Пушкина. В третьем томе «Современника» поэт опубликовал «Письмо к издателю» (якобы присланное из Твери неким А. Б.), где подверг критике «обвинения» Гоголя «касательно г. Сенковского», а в одной из редакционных заметок к третьему тому отметил, что «издатель “Современника” не печатал никакой программы своего журнала». 14 апреля 1836 года Пушкин писал Н.М. Языкову: «Вы получите мой Современник; желаю, чтоб он заслужил Ваше одобрение. Из статей критических моя одна: о Конисском»⁶. В 1853 году М.П. Погодин сообщал Н.С. Тихонравову, что Пушкин говорил ему «о невозможности напечатать некоторые очень игривые» выражения в статье Гоголя «О движении журнальной литературы...»⁷.

Исследователи пытались ответить на вопрос, почему статья Гоголя вызвала нарекания Пушкина. Например, Б.В. Томашевский полагал,

² Цит. по: Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. Т. 1 / Издание подгот. И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 709.

³ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 7. С. 744.

⁴ Там же. Т. 11. С. 42.

⁵ Там же. Т. 7. С. 745.

⁶ Цит. по: Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Т. 1. С. 708.

⁷ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 7. С. 745.

что Пушкин «считал свой журнал недостаточно окрепшим, чтобы вести полемику»⁸. Однако более вероятно, что одна из главных причин сдержанного отношения поэта к выступлению Гоголя кроется в тех непростых взаимоотношениях, которые сложились к тому времени между Пушкиным и министром народного просвещения графом С.С. Уваровым – провозгласившим в первой половине 1830-х годов в своей деятельности следование началам Православия, Самодержавия, Народности. Проводимый Уваровым по инициативе Императора Николая I правительственный курс оказался глубоко созвучен современникам. Органичным такой курс явился и для Гоголя и его друзей, чем объясняется их прямое сближение и сотрудничество с Уваровым⁹. Однако Пушкин – который, судя по всему, и познакомил ранее Гоголя с Уваровым и ходатайствовал за него перед министром – в 1835 году, вследствие возникших цензурных осложнений, вступил с Уваровым в резкий конфликт.

Критическое выступление Гоголя против «Библиотеки для Чтения» было вполне в духе Уварова. Дело в том, что «неприятели» Гоголя (и Пушкина) были не в меньшей степени противниками и Уварова. 8 августа 1835 года А.В. Никитенко записал в дневнике следующие слова Уварова: «Я знаю, что хотят наши либералы, наши журналисты и их клеветы: Греч, Полевой, Сенковский и проч. <...> Если мне удастся отодвинуть Россию на пятьдесят лет от того, что готовят ей теории, то я исполню мой долг и умру спокойно»¹⁰. Однако вследствие разгоревшегося конфликта между Уваровым и Пушкиным последний, очевидно, не желал (подобно Гоголю) поддерживать министра в борьбе с либеральной партией. Таким образом, хотя статья Гоголя своим возникновением была во многом обязана Пушкину, однако вышла скорее «уваровской» (точнее, «гоголевской»), чем «пушкинской».

Без сомнения, у Гоголя были свои представления о направлении журнала. По его позднему свидетельству в статье «О Современнике»

⁸ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] Т. 8: Статьи. [Л.:] Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 768.

⁹ Об отношении Гоголя к Уварову см.: *Виноградов И.А.* Н.В. Гоголь и С.С. Уваров: Православие, Самодержавие, Народность // *Духовный путь Н.В. Гоголя: В 2 ч. Ч. 2: Гоголь в русской религиозно-философской критике / Авт.-сост. В.А. Воропаев, И.А. Виноградов. М.: ООО ТИД «Русское слово – РС», 2009. С. 184–226.*

¹⁰ Цит. по: Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Т. 3. С. 534–535. См. также: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 6. С. 619.

(1846), он предполагал принять в нем самое деятельное участие – возможно, едва ли не большее, чем сам издатель. По словам Гоголя, когда Пушкин, едва получив разрешение на издание, «уже хотел было отказать», он «умолил его», обещав «быть верным сотрудником». Идейная размолвка с Пушкиным пришлось как раз накануне отъезда Гоголя за границу. В письме к В.А. Жуковскому из Гамбурга от 28 июня (н. ст.) 1836 года он замечал: «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься; впрочем, он в этом виноват»¹¹.

Позднее, наблюдая все большее распространение «торгового направления» в русской словесности, Гоголь писал князю В.Ф. Одоевскому: «До селе все жила надежда, что снидет Иисус гневный и неумолимый и беспощадным бичом изгонит и очистит святой храм от торга и продажи, да свободнее возлетит святая молитва»¹².

Статья Гоголя не осталась незамеченной в литературных кругах. Положительный отклик на его критическое выступление был напечатан в апреле 1836 года в газете А.Ф. Воейкова «Литературные Прибавления к Русскому Инвалиду», где гоголевская статья была названа важнейшей из всех публикаций журнала: «<...> честная и дельная критика, которая без ругательств, без площадных острот, не осыпая бранью подсудимого писателя, высказывает ему истины, почтительно снимает повязку с глаз публики и подает ей светозарную светочь освещения темных и позорных мест нашей журналистики»¹³.

4 мая 1836 года И.И. Дмитриев писал князю П.А. Вяземскому из Москвы в Санкт-Петербург: «Примите <...>, хотя и поздною, но искреннюю признательность мою за <...> доставление *Современника*. <...> Всего <...> более полюбился мне обзор новой нашей словесности, изложенный с искусством или по-нынешнему художественно и с беспристрастием. Чей это, Пушкина или Плетнева?»¹⁴

Благожелательно отозвался о статье Гоголя и В.Г. Белинский, увидевший в ней «дух и направление нового журнала» (Несколько слов о «Современнике» // Молва. 1836. Ч. XI. № 7); «смелые и беспристрастные от-

¹¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 11. С. 61.

¹² Там же. С. 137.

¹³ Цит. по: Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 6. С. 619. См. также: Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). Научное издание: В 7 т. Т. 2. 1829–1836. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 504–505.

¹⁴ Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя. Т. 2. С. 505.

звымы о наших журналах, верный взгляд на журнальное дело» (Вторая книжка «Современника» // Молва. 1836. Ч. XII. № 13).

Во втором томе «Современника» напечатана статья князя В.Ф. Одоевского «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе» (подпись: «С.Ф.»). В рукописи имеется помета: «Ревель. 1835. Июль» и эпитафия из «Горя от ума» А.С. Грибоедова: «О Господи! Когда ж исчезнет этот дух пустого рабского слепого подражания!»

Согласно замыслу Пушкина, статья Одоевского должна была стать программной и открывать второй номер журнала. В начале апреля 1836 года он писал Одоевскому: «Думаю 2 № начать статью вашей, дельной, умной и сильной – и которую хочется мне наименовать *О вражде к просвещению*; ибо в том же № хочется мне поместить и *Разбор Постоялого Двора* под названием *о Некоторых романах*»¹⁵. Одоевский, редактировавший второй том журнала¹⁶, поместил свою статью не первой, а после статей Пушкина и стихотворения А.В. Кольцова.

Статья Одоевского направлена прежде всего против Ф.В. Булгарина, автора псевдоисторических романов, а также Н.И. Греча и других литераторов, которые обращались к исторической теме и черпали свои сюжеты из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. В одной заметке, оставшейся ненапечатанной, Одоевский сказал о них: «Вальтер Скотт внес роман в историю; его подражатели, особенно русские, внесли историю в романы»¹⁷. Критик указал на чисто коммерческий характер беспринципной журнальной деятельности Булгарина и Сенковского. Идеи Одоевского созвучны статье Гоголя (которого он, кстати, называет «лучшим талантом в России»). Заканчивает статью Одоевский вполне в духе Гоголя:

¹⁵ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 16: Переписка 1835–1837. М.: Воскресенье, 1997. С. 100.

¹⁶ «Первая книга “Современника” выпущена была Пушкиным в свет при ближайшем участии Гоголя, взявшего на себя все редакционно-технические и типографские хлопоты по изданию. При комплектовании и печатании второй книги функции Гоголя перешли к Одоевскому и Краевскому, участие которых в “Современнике” было особенно деятельным и во время пребывания Пушкина в первой половине мая 1836 г. в Москве» (Оксман Ю. <Комментарий> / Неизданные письма к Пушкину // Литературное наследство. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 291. См. также: Виноградов И.А. Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя. Т. 2. С. 505).

¹⁷ Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве / Вступ. ст. и комм. В.И. Сахарова. М.: Современник, 1982. С. 207.

Так погубно действует пустое, детское подражание иностранным бредням на нижние слои общества; так невольно унижают свое звание писатели; так мало содействуют они благим попечениям правительства о нашем благе просвещении! Эти наблюдения не должны оскорблять никого; мы не имели в виду никого в особенности, но лишь действие, производимое на читателей некоторыми из новейших произведений; нами руководило грустное, но справедливое и бескорыстное чувство. Будущее решит, кто прав и кто виноват в этом случае!..¹⁸

Подводя предварительные итоги, можно заключить, что и статья Гоголя «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году» (в большей степени), и статья князя Одоевского «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе», во многом определили программу пушкинского журнала. Именно так они были восприняты современниками.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852). Научное издание: В 7 т. Т. 2. 1829–1836. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 672 с.
2. *Виноградов И.А.* Н.В. Гоголь и С.С. Уваров: Православие, Самодержавие, Народность // Духовный путь Н.В. Гоголя: В 2 ч. Ч. 2: Гоголь в русской религиозно-философской критике / Авт.-сост. В.А. Воропаев, И.А. Виноградов. М.: ООО ТИД «Русское слово – РС», 2009. С. 184–226.
3. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и комм. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
4. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. / Издание подгот. И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013.
5. Неизданные письма к Пушкину / Публ. В. Ерофеева, Ю. Оксмана, и Ф. Приймы // Литературное наследство. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Редкол.: А.М. Еголин (гл. ред.), Н.Ф. Бельчиков, И.С. Зильберштейн, С.А. Макашин. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 287–296.
6. *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве / Вступ. ст. и комм. В.И. Сахарова. М.: Современник, 1982. 224 с. (Библиотека «Любителям российской словесности». Из литературного наследия).
7. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 16: Переписка 1835–1837. М.: Воскресенье, 1997. 532 с.

¹⁸ Там же. С. 47.

КНЯЗЬ В.Ф. ОДОЕВСКИЙ, Н.В. ГОГОЛЬ И «ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

И.А. Виноградов

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: Ставится малоизученный вопрос о редакторстве В.Ф. Одоевского в 1830–1840-х годах в «Журнале Министерства Внутренних Дел». В связи с творческим общением Одоевского и Гоголя впервые рассматривается возникший в 1832 году, в самый год их знакомства, неизменный интерес Гоголя к публикациям «Журнала Министерства Внутренних Дел», уделять внимание которому Одоевский призывал своих друзей-литераторов. Отмечаются новые факты личного общения Гоголя и Одоевского, неизученные обстоятельства их сближения, а также неучтенные до сих пор случаи влияния образов повестей Одоевского на гоголевские произведения. Прослеживаются реминисценции созданных Гоголем в разные годы художественных образов с публикациями министерского журнала; устанавливаются непосредственные выписки Гоголя из этого издания.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, Н.В. Гоголь, биография, творчество, интерпретация, журналистика, государственность, чиновничество, летаргия.

Вопрос об участии князя В.Ф. Одоевского в качестве писателя и чиновника в «Журнале Министерства Внутренних Дел» почти не изучен. Н.Ф. Сумцов в 1884 году указывал:

В 1826 году Одоевский переселился в Петербург и определился здесь на службу в Ведомство иностранных исповеданий министр<ерства> внутр<енних> дел, которым тогда заведывал Д.Н. Блудов. <...> При графе Блудове Одоевский служил до 1846 г. Он был членом редакции журн<ала> мин<истерства> внутр<енних> дел, исполнял разные специальные поручения министра, требовавшие особенных знаний <...>¹.

¹ Сумцов Н.Ф. Князь В.Ф. Одоевский. Харьков: Типография М. Зильберберга, 1884. С. 12.

Согласно сведениям, сообщенным в 1859 году по архивным источникам тогдашним редактором министерского журнала Н.В. Варадиновым, в 1829–1831 годы редактором этого издания был Н.И. Греч, после чего эту должность занимал П.И. Гаевский (1831–1832). Гаевскому помогал коллега и приятель Одоевского А.П. Заблоцкий-Десятовский, который в 1833 году в свою очередь стал редактором журнала. В октябре 1834 года вместо одного редактора в журнале был образован редакционный комитет из четырех чиновников министерства – А.Г. Глаголева, князя В.Ф. Одоевского, А.П. Заблоцкого-Десятовского и А.В. Веневитинова². По-видимому, под влиянием Одоевского программа журнала в то время была существенно расширена. С целью «доставить чиновникам сведения, которые бы могли быть им полезны по делам службы, <...> познакомиться их с новыми источниками богатства России и с новыми явлениями в промышленности»³, было предложено давать в журнале «более места физическим наукам», медицине, агрономии, зоологии и др., пригласить к участию в нем известных ученых и духовных лиц⁴.

М.А. Турьян сообщала:

Года с 1834–35-го Одоевский уже «нес на своих плечах», как писал Шевыреву, «Журнал Министерства Внутренних дел» – служебное поручение, за которое он взялся, возможно, по собственной инициативе, и взялся, как за все, что делал, всерьез, обижаясь посему невниманием друзей: «...загляните в Журнал Мин<истерства> Внутр<енних> Дел, на который вы и не обращаете внимания, – выговаривал он москвичам, – а между тем с нынешнего года он весь почти составляет из оригинальных статей, а это право не шутка, по крайней мере для меня». (Письмо О<доевского> С.П. Шевыреву <...>, б<ез> д<аты> (конец 1834 – нач<ало> 1835 г.) – <РНБ>, <...>, л. 30 об.)⁵.

До сих пор точно не определено, столько лет принимал участие Одоевский в «Журнале Министерства Внутренних Дел». Членом журнально-

² Варадинов Н. Тридцатилетие Журнала Министерства Внутренних Дел. СПб.: В типографии Министерства Внутренних Дел, 1859. С. 10, 26–27, 29–30.

³ Там же. С. 33.

⁴ Там же. С. 31.

⁵ Турьян М.А. «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 280, 393.

го редакционного комитета он был, по-видимому, вплоть до упразднения этого комитета в конце 1842 года⁶. Однако это отнюдь не означает, что и после 1842 года, когда редактором «Журнала Министерства Внутренних Дел» стал Н.И. Надеждин⁷, Одоевский, продолжая оставаться министерским чиновником, совсем не участвовал, так или иначе, в ведомственном журнале: энциклопедический характер «Журнала Министерства Внутренних Дел» в то время только усилился⁸.

Еще менее изучен вопрос об интересе к этому министерскому журналу Н.В. Гоголя. Между тем, как выясняется, Гоголь, будучи другом Одоевского и сотрудником другого правительственного повременного издания – «Журнала Министерства Народного Просвещения» С.С. Уварова (от самого основания этого периодического органа в 1834 году), уделял значительное внимание и «Журналу Министерства Внутренних Дел». Возможно, на первых порах это внимание объяснялось именно тем, что в журнале активное участие принимал его приятель князь Одоевский. Если к чтению редактируемого им журнала Одоевский побуждал своих московских знакомых, то тем более это можно ожидать по отношению к его друзьям в Петербурге.

Еще Н.С. Тихонравов в 1889 году⁹ отметил, что к содержанию повести Гоголя «Нос» имеет отношение заметка в № 1 «Журнала Министерства Внутренних Дел» за 1832 год о магнитизировании некоей г-жи Турчаниновой, слухи о котором волновали в то время многих петербургских обывателей¹⁰. Повесть «Нос» была начата Гоголем именно в 1832 году (об этом, в числе прочего, свидетельствуют начальные строки черного наброска повести: «23 числа 1832-го года случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие»¹¹). В тот же год, в 1832 году, Гоголь и познакомился с Одоевским. Публикация в журнале о магнети-

⁶ *Варадинов Н.* Тридцатилетие Журнала Министерства Внутренних Дел. С. 37, 41–42, 47–48, 65.

⁷ Там же. С. 70.

⁸ Там же. С. 53–55.

⁹ *Тихонравов Н.* Примечания редактора и варианты // Гоголь Н.В. Соч.: В 7 т. 10-е изд. Т. 2. М.: Издание книж<ного> маг<азина> В. Думнова, под фирмой «Наследники бр<атьев> Салаевых», 1889. С. 566–567.

¹⁰ Записка об опытах над животным магнитизмом, производимых Г-жею ***** // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1832. № 1. С. 149–159; Воспоминания О.А. Прецлавского: 1818–1831 // Русская Старина. 1874. № 12. С. 669–670.

¹¹ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: <В 14 т.> <Л.>: АН СССР, 1938. Т. 3. С. 380.

зировании вполне отвечала кругозору Одоевского, проявлявшему неизменный интерес ко всему неизведанному, таинственному и странному. В многочисленных других номерах журнала также часто встречаются материалы, соответствующие особому, «одоевскому» складу мышления и мировидения.

Обстоятельства знакомства Гоголя с Одоевским в 1832 году связаны не только с их общими литературными интересами, но отчасти и с характером служебной деятельности последнего. В период с июля 1832 года до конца 1833 года Гоголь переживал продолжительный творческий кризис, одной из причин которого стало возникновение в его творчестве острых подцензурных тем – «таких мест, которые цензура ни за что не пропустит», как замечал Гоголь в письме к М.П. Погодину от 20 февраля 1833 года¹². По-видимому, отчасти по этой причине он стал искать тогда сближения с людьми, имеющими отношение к цензуре. Действуя «на опережение», стремясь заручиться связями с официальными лицами из цензурного ведомства, Гоголь завязал в этот период приятельские отношения с цензорами А.В. Никитенко и В.Н. Семеновым. Впоследствии они на самом деле сыграли весьма важную роль при прохождении его произведений в цензуре. В этой же связи можно рассматривать и знакомство Гоголя с Одоевским, который тоже исполнял, начиная с 1826 года, должность цензора и даже разрабатывал известный цензурный устав 1828 года¹³, называя его «своим». В позднейших записках, относящихся к 1840-м годам, Одоевский подчеркивал: «<...> В мире чиновническом замечаю мой Цензурный Устав 1828-го года и Права Авторской Собственности, о которой до меня никто и не думал <...>»¹⁴.

¹² *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. (15 кн.). М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 10. С. 211. Здесь и далее сочинения и переписка Гоголя цитируются, за исключением особо оговоренных случаев, по этому изданию. В дальнейшем ссылки на него даются в тексте с указанием римской цифрой – тома и арабской – страницы.

¹³ Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив. 1874. № 7. Стб. 11–30; Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив. 1897. № 6. Стб. 284.

¹⁴ *Одоевский В. Ф.* <...> Записная книжка // Одоевский В.Ф. Романтические повести / Предисл., вступ. ст. и ред. О. Цехновицер. Л.: Прибой, 1929. С. 67, 396.

Подразумеваются § 135–138 цензурного устава 1828 года и приложенное к нему «Положение о правах Сочинителей» (см.: 1828. Апреля 22. (Распубликован Сенатом 17 Мая.) Высочайше утвержденный Устав о Цензуре // Полн. собр. законов Российской Империи. Собрание второе. СПб.: Печатано в Типографии II От-

В период тесного общения с Одоевским в первой половине 1830-х годов внимание Гоголя привлекла книга «Подробные сведения о волжских калмыках, собранные на месте Н. Нефедьевым» (СПб., 1834; цензурное разрешение – 20 июня). В августе 1834 года Гоголь составил пространный конспект этой книги «Калмыки. *Волжские* в Астраханской губернии». Еще в 1825 году дела по кочующим в Астраханской губернии калмыкам были переданы из Министерства иностранных дел в ведомство Министерства внутренних дел¹⁵, поэтому неудивительно, что книга Н.А. Нефедьева одновременно печаталась, с продолжением, и в «Журнале Министерства Внутренних Дел» (№ 5; цензурное разрешение 20 июня 1834 года. С. 220–242; № 6; цензурное разрешение 30 июля. С. 295–374; № 8; цензурное разрешение 26 августа. С. 195–292). Конспект «Калмыки» Гоголь использовал затем при создании статьи-лекции «О движении народов в конце V века». Реминисценции из него встречаются в гоголевских повестях 1834 года «Кровавый бандурист», «Старосветские помещики», в драматическом отрывке «Что это?» и даже в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847).

Отметим попутно несомненное влияние повестей самого Одоевского в ряде художественных образов, созданных в этот период Гоголем. По самому своему «происхождению» они связаны с чиновничьей, государственной деятельностью, с которой не понаслышке был знаком Одоевский. С именем одного из героев «Пестрых сказок...» князя связан об-

деления Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. 3: 1828. С. 459–478. С. 475; 1828. Апреля 22. Высочайше утвержденное положение о правах Сочинителей // Там же. С. 478–480; Устав о цензуре. СПб.: В типографии Департамента Народного Просвещения, 1829. 101 с. С. 67–69, 93–101). Позднее, 8 января 1830 года, составленное Одоевским «Положение о правах Сочинителей» было дополнено указом «О правах Сочинителей, переводчиков и издателей» (см.: 1830. Января 8. (Распубликован Сенатом 4 Февраля.) Высочайше утвержденное мнение Государственного Совета. – О правах Сочинителей, Переводчиков и Издателей // Полн. собр. законов Российской Империи. Собрание второе. СПб.: Печатано в Типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1831. Т. 5: 1830. Отделение 1. С. 17–21). См. также: *Лозинский Г.Л.* Письмо Пушкина об авторском праве // *Временник Общества друзей русской книги*. Вып. 2. Париж, 1928. С. 85–94.

¹⁵ 1825. Марта 10. Высочайше утвержденные Правила для управления Калмыцкого народа // Полн. собр. законов Российской Империи, с 1649 года. Т. 40. СПб.: Печатано в Типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. С. 155–161.

раз переписчика-«немца» Шрейдера из незавершенной комедии Гоголя «Владимир 3-ей степени» – чиновника, который по своему скряжничеству не посещает театр. Создание «Владимира 3-ей степени» датируется второй половиной 1832–1833 годов – временем знакомства и тесного общения Гоголя с Одоевским.

В статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.» Гоголь писал:

Петербург большой охотник наслаждаться прекрасным. Чиновник идет в театр, купец идет в театр, даже немец часто идет в русской театр... <...> Не сравню его <Петербург> я <...> с немецкими городами. Слишком уж холодны и расчетливо они скупы <на> наслаждения. Если взять, например, наше сословие, <...> сословие малоденежное <...> и чисто русское, то (нет нужды, что попадет-ся другой, третий чиновник, совершенно похожий на то отношение, которое он пишет) в нем есть много очень замечательного – и русская дворянская решительность, и при этом терпение, и толк, и соль <...> (VII, 506).

В характеристике чиновника, «совершенно похожего на то отношение, которое он пишет», явно угадывается фамильное прозвище героя Одоевского из «Пестрых сказок...»: «Коллежский Советник Иван Богданович Отношенье в течении 40-летнего служения своего в звании Председателя какой-то временной комиссии провождал жизнь тихую и безмятежную. <...> Не ломая головы понапрасну, очищал нумера, подписывал отношения, помечал входящие»¹⁶.

Образом чиновника-«отношенья» из своей «сказки» Одоевского оказал влияние – ни много ни мало – на замысел завершенной Гоголем в 1842 году повести «Шинель». Именно в образ Башмачкина – чиновника-переписчика, который не предается «развлечениям» даже в те часы, когда другие чиновники «несутся в театр», – «претворился» несколько лет спустя «по-немецки» скупой на театральные «наслаждения» переписчик Шрейдер из «Владимира 3-ей степени». Гоголь, будучи последова-

¹⁶ <Одоевский В.Ф., князь>. Сказка о том, по какому случаю Коллежскому Советнику Ивану Богдановичу Отношению не удалось в Светлое Воскресение поздравить своих начальников с праздником // Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою... СПб.: В типографии Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1833. С. 77–78.

тельным критиком отвлеченной схоластики и сторонником философии «практической», имеющей тесное отношение к жизни¹⁷, был таким же глубоким обличителем мертвящей бюрократии. Как замечал в 1881 году по поводу образа Акакия Акакиевича историк Н.Я. Аристов, «мелкое чиновничество тянулось за крупным и подражало ему во всем»: «<...> Созданное искусственно на бюрократический немецкий лад, оно размножило класс нищих в Петербурге, как прекрасно изображено в повести «Шинель» <...>»¹⁸

На «немецкие» черты в облике Башмачкина указывал сам Гоголь, делая замыслом своей повести с историком М.П. Погодиным. Во время их совместного проживания летом 1839 года в Мариенбаде Гоголь приступил к непосредственному воплощению замысла «Шинели» и диктовал ее тогда Погодину. Спустя несколько месяцев после отъезда Гоголя из Москвы за границу в мае 1840 года Погодин, передавая свои впечатления от общения за карточным столом с какими-то «тремя немцами», записал в дневнике: «Прескучно... <...> Подлинно, это деревянные Тедески. Вот прототип чиновников» (запись от 17 января 1841 года)¹⁹. Tedesco (*ит.*) – немец. Употребляя это слово, Погодин вспоминал и повесть Гоголя (с которой тот познакомил его в Мариенбаде), и стихотворное послание Н.М. Языкова «К К<аролине> К<арловне> Павловой», которое Гоголь в 1840 году неоднократно читал друзьям, а затем, собственноручно переписав, передал Погодину для публикации в «Москвитянине»: «<...> Италии народ певучий, удалой, / И деревянные Тедески!» Стихотворение появилось в «Москвитянине» в те самые дни, когда Погодин сделал в дневнике свою запись о «деревянных Тедесках»-немцах – «прототипах чиновников»²⁰. В том же номере журнала было напечатано и объявление Погодина о том, что у Гоголя готова повесть «о чиновнике, укравшем шинель»²¹.

¹⁷ См. подробнее: *Виноградов И.А.* Гоголь о поэзии и схоластике. (К авторскому определению жанра «Мертвых душ») // Творчество Н.В. Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2016. С. 226–233.

¹⁸ *Аристов Н.Я.* Иноземное влияние в России, изображенное Гоголем в его сочинениях // Аристов Н.Я. Сочинения Н.В. Гоголя со стороны отечественной науки. СПб.: Издание книгопродавца Н.Г. Мартынова, 1887. С. 96.

¹⁹ Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Т. 2. С. 472.

²⁰ *Языков Н. К.К.К. Павловой* // Москвитянин. 1841. № 2. С. 348–350.

²¹ <Погодин М.П.> *Зеленецкий К.* Литературные новости // Москвитянин. 1841. № 2. С. 616.

В характере еще одного главного гоголевского героя-чиновника – также представителя новейшей бюрократии – нашли отражение черты персонажа из другого произведения Одоевского – городничего Ивана Трофимовича Зернушкина из «Отрывка из записок Ириней Модестовича Гомозейки». Этот «Отрывок...» был напечатан во втором томе «Библиотеки для Чтения» за 1834 год, где вместе с ним должен был появиться гоголевский «Кровавый бандурист» (который, однако, был запрещен цензурой). Черты взяточника-городничего из повести Одоевского позднее, в 1836 году, прямо сказались в образе городничего *Сквозника*-Дмухановского в гоголевском «Ревизоре» (сквозник – сорт дорогого чая):

Иван Трофимович очень любил чай, и даже был в нем большей знаток. По сей-то причине он часто хаживал по лавкам собирать у купцов чайные пробочки... <...> Которого чай он похвалит, тот купец и несет ему гостинец. <...> Не то, чтобы это можно было назвать взяткою! Наши Реженские лавочники так любили Ивана Трофимовича, что носили к нему все из чести²².

О таком же чиновном «любителе» чая идет речь в гоголевских «Игроках»: «<...> Такого чаю, как вы будете пить у меня, вы у губернатора не същете. <...> Небось даровой, от купца? <...> От купца-с, выписной из Кяхты» (III/IV, 397–398).

Размышления Гоголя и Одоевского о бюрократии объединяют не только общие взятки «чаем» их провинциальных городничих. В 1838 году в записную книжку Одоевский внес следующее примечательное наблюдение: «Я заметил, что в Петербурге называют либералами тех, которые не берут взятки... <...> Да – это либерализм во времени общей безнравственности и бесстыдной наглости»²³. Эту же мысль Гоголь мастерски воплотил ранее в реплике своего Сквозника-Дмухановского – рассуждающего о взятках: «<...> Странно говорить: нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так Самим Богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят» (III/IV, 223).

В обескураживающей реплике городничего мысль Гоголя читается вполне отчетливо. Подобное «консервативное богословие», или, по Одо-

²² <Одоевский В.Ф., князь> *Безгласный В.* Отрывок из записок Ириней Модестовича Гомозейки // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 2. С. 194–195.

²³ *Одоевский В.Ф.* <...> Записная книжка. С. 71, 396.

евскому, упрек в «либерализме» в адрес «тех, которые не берут взяток», едва ли не вольнодумнее самого «волтеррианства». Виртуозный «пасаж» Гоголя, представляющийся, на первый взгляд, лишь остроумной репликой, имеет и более широкую историческую подоплеку. Обещающий Богу поставить «такую свечу, какой еще никто не ставил», – на каждого бестию-купца «наложить доставить по три пуда воску» (III/IV, 232), – облеченный властью герой «Ревизора» действует вполне «в духе» древнерусских князей, о которых Гоголь упоминал в 1834 году в написанной для уваровского «Журнала Министерства Народного Просвещения» статье «Взгляд на составление Малороссии», – князей, которые «умели только поститься и строить церкви, думая, что исполняют этим все обязанности христианской религии, а не умели считать ее законом и покоряться ее велениям» (VII, 160).

Размышляя о проблемах России, Гоголь, обладавший, в отличие от многих писателей-современников, несомненными чертами государственного мышления, наряду с повестями Одоевского, наряду с редактируемыми последним статьями в министерском журнале, читал также «Материалы для статистики Российской Империи, издаваемые при Статистическом отделении Совета Министерства Внутренних Дел» (СПб., 1839–1841). 29 июля 1842 года в письме к С.Т. Аксакову из Гастейна, в числе других изданий, необходимых для работы над вторым томом «Мертвых душ», Гоголь запрашивал и об этом издании: «Кажется, вышел какой-то толстый том от Мин<истерства> Внут<ренних> дел» (XII, 77). Возможно, новый интерес Гоголя к изданиям Министерства внутренних дел был вызван его очередной (ранее неизвестной биографам) встречей с Одоевским незадолго перед тем в Москве, в мае 1842 года²⁴.

О влиянии на Гоголя публикаций «Журнала Министерства Внутренних Дел» свидетельствует еще один значимый факт. П.В. Анненков, встречавшийся с Гоголем в Москве в ноябре 1851 года, вспоминал: «Он взял с меня честное слово беречь рощи и леса в деревне <...>»²⁵. Заботу о сбережении леса Гоголь высказывал тогда неоднократно, эта мысль была одним из прочных убеждений «позднего» Гоголя. Можно привести по край-

²⁴ Дата встречи, 5 мая 1842 года, впервые установлена: Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание / Издание подготовил И.А. Виноградов. В 3 т. Т. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 191–192.

²⁵ Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Т. 3. С. 529.

ней мере еще *пять* свидетельств на этот счет (в дальнейшем идея защиты леса стала одной из общих идей русской публицистики). В незавершенной статье «Рассмотрение хода просвещения России» (в записной книжке Гоголя 1846–1850 годов) он замечал: «<...> Никогда в России не было вырублено столько леса <...>. Высохнувшие реки перестали разливаться и <стали> меньше орошать поля» (IX, 714). По свидетельству А.О. Смирновой, «Гоголь вздыхал и говорил: “Леса рубят без толку, реки мелеют, а климат все суровее”»²⁶. В отдельной заметке (начинающейся со строк: «Почему нужно хозяйство?») он писал: «<...> В России <...> вырубил множество лесов. От этого обмелели реки и меньше стали давать нужной влаги» (VI, 408).

Младшая сестра Гоголя, Ольга Васильевна, вспоминая о пребывании брата в родной Васильевке летом 1850 года, много лет спустя сообщала: «Просил мерку засадить желудей. Говорил: какой лес будет дубовый! А я говорю: кто его дождется? “Кто дождется, тот скажет: Царство Небесное тому, кто насадил”»²⁷. В одном из набросков к восьмой главе первого тома «Мертвых душ» Гоголь в качестве реплики Чичикова, бранящего с досады балы, приготовил следующую фразу: «На место того, чтоб сидеть по деревням, заботиться о крестьянах <...>, разводить лес для внуков, сад, воспитывать крестьян, учить, поучать народ – они вон соберутся все в городе <...>»²⁸.

Все эти размышления Гоголя определенно перекликаются с публикациями 1830-х годов «Журнала Министерства Внутренних Дел»: «Благотворное влияние лесов на изменение климата» (Журнал Министерства Внутренних Дел. 1836. Ч. XX. С. 180–181); «О влиянии истребления лесов на обмеление рек и о мерах к предохранению от него» (Журнал Министерства Внутренних Дел. 1836. Ч. XXIII. С. 282–292).

О том, что Гоголь часто обращался к этому правительственному журналу, свидетельствуют также три выписки в его записной книжке 1841–1846 годов: «О Пермской губернии» (IX, 663–666) (из статьи: Сведения о Пермской губернии // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1834. № 5. С. 191–219); «*Моршанская мельница* графа Кутайсова на реке Цне» (IX, 660–661) (из статьи: Краткое описание Моршанской мельницы Графа Кутайсова // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1837. Ч. XXIII).

²⁶ Там же. Т. 2. С. 281.

²⁷ Там же. Т. 1. С. 213.

²⁸ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. <В 14 т.>. Т. 6. С. 805.

С. 613–616) и «О Нижегородской ярмарке» (IX, 661–663) (из публикации: <Волков А.> Статистическое обозрение Нижегородской губернии и городов ее. (Продолжение) // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1837. Ч. XXIV. С. 86–100). Показательно при этом, что в своих выписках Гоголь обращался к старым номерам журнала, 1830-х годов, – возможно, ожидая встретить в них больше публикаций, обязанных там своему появлению князю Одоевскому.

Известно также, что Гоголь боялся быть погребенным заживо. Об этом он прямо писал в книге «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). «Страшный обряд казни» погребением заживо, который «долго потом все чудился» герою, он описал ранее в «Тарасе Бульбе». (Источником этого описания послужило Гоголю изображение Д.Н. Бантышом-Каменским в «Истории Малой России» (1822) обычаев Запорожской Сечи²⁹.) Можно предположить, что, кроме отдельного давнего издания книги немецкого доктора медицины И. Г. (Егора Егоровича) Эллизена (1756–1830), вышедшей в свет в Петербурге в 1801 году («Врачебные известия о преждевременном погребении мертвых, собранные Иоганном Георгом Давидом Еллизеном. С нем. перевел В. Джунковский»³⁰), опасения быть похороненным в летаргическом сне, в свою очередь, были навеяны Гоголю рядом публикаций «Журнала Министерства Внутренних Дел», на этот раз середины 1840-х годов – в период, который непосредственно предшествовал изданию «Выбранных мест...» В 1844 году в журнале, в статье «Заботливость Французов о предупреждении опасности погребения заживо мнимо-умерших», в частности, сообщалось:

<...> Во Франции закон предписывает строгие меры к удостоверению в действительности смерти покойников... <...> Несмотря на

²⁹ «...Ничто не могло сравниться с казнию убийцы: Козак, умерщвлявший другого, был бросаем в могилу, потом опускали на него гроб с телом убитого им товарища и засыпали их землею» (<Бантыш-Каменский Д. Н.> История Малой России со времен присоединения оной к Российскому Государству при Царе Алексее Михайловиче, с кратким обозрением первобытного состояния сего края. Ч. 2. М.: В типографии Семена Селивановского, 1822. С. 16). См. также: <Бантыш-Каменский Д. Н.> История Малой России. От присоединения сей страны к Российскому Государству до избрания в Гетманы Мазепы. Ч. 2. М.: В типографии Семена Селивановского, 1830. С. 68.

³⁰ См. также: Летаргический сон // Сын Отечества и Северный Архив. 1831. Т. 20. С. 181–191.

то, бывают и там ужасные случаи погребения живых... <...> У нас принята против подобных случаев простейшая и благонадежнейшая мера: запрещение предавать тело погребению до истечения трех суток после смерти. Мера эта, исполняемая во всей буквальной строгости, лучше достигает цели, чем всякое свидетельствование, которое не может же никогда не ошибаться³¹.

Но в 1846 году читателей того же журнала извещали:

<...> Прочтите книжку, которую издало на днях <...> Министерство Внутренних Дел, под заглавием «О средствах к предупреждению погребения обмерших»³². <...> Гнилость в трупе обыкновенно оказывается на третий или на четвертый день по смерти, но иногда <...> через 20 дней... <...> <Много> покойника <...> можно жечь <...> раскаленным железом, и он не окажет ни малейшего знака чувствительности, а между тем такой покойник все-таки может быть не покойником, а только обмершим... <...> Все это подробно развито и доказано в помянутой, изданной Министерством, книжке... <...> В <...> изданной Министерством книжке предлагается немедленно приступить и у нас к устройству таких домов, под именем «упокойных», <...> какие существуют за границею³³.

Влияние на Гоголя, на протяжении всего его творческого пути, публикаций «Журнала Министерства Внутренних Дел» несомненно. Вопрос о том, в какой мере в этих публикациях принимал участие Одоевский, остается открытым.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристов Н.Я.* Иноземное влияние в России, изображенное Гоголем в его сочинениях // Аристов Н.Я. Сочинения Н.В. Гоголя со стороны отечественной науки. СПб.: Издание книгопродавца Н.Г. Мартынова, 1887. С. 67–148.

³¹ Заботливость Французов о предупреждении опасности погребения заживо мнимо-умерших // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1844. Ч. 7. С. 496–498.

³² О средствах к предупреждению погребения обмерших. Напечатано по приказанию г. Министра Внутренних Дел <графа Л.А. Перовского>. <СПб.>: В Типографии Министерства, 1846. 92 с.

³³ О погребении обмерших и средствах к предупреждению этого несчастья // Журнал Министерства Внутренних Дел. 1846. Ч. 13. С. 453–455, 458.

2. *Варадинов Н.* Тридцатилетие Журнала Министерства Внутренних Дел. СПб.: В типографии Министерства Внутренних Дел, 1859. 104 с.
3. *Виноградов И.А.* Гоголь о поэзии и схоластике. (К авторскому определению жанра «Мертвых душ») // Творчество Н.В. Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения. М.: Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2016. С. 226–233.
4. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Л.: АН СССР, 1938. Т. 3; 1951. Т. 6. 728 + 924 с.
5. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. (15 кн.) / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
6. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание / Изд. подг. И.А. Виноградов: В 3 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013.
7. Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив. 1874. № 7. Стб. 11–54.
8. Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив. 1897. № 6. 283–284.
9. *Лозинский Г.Л.* Письмо Пушкина об авторском праве // Временник Общества друзей русской книги. Вып. 2. Париж, 1928. С. 85–94.
10. <Одоевский В.Ф., князь>. Сказка о том, по какому случаю Коллежскому Советнику Ивану Богдановичу Отношению не удалось в Светлое Воскресение поздравить своих начальников с праздником // Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданных В. Безгласным. СПб.: В типографии Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1833. 158 с.
11. <Одоевский В.Ф., князь> *Безгласный В.* Отрывок из записок Ирины Модестовича Гомозейки // Библиотека для Чтения. 1834. Т. 2. С. 190–211.
12. *Одоевский В.Ф.* <...> Записная книжка // Одоевский В.Ф. Романтические повести / Предисл. вступ. ст. и ред. О. Цехновицер. Л.: Прибой, 1929. С. 61–76.
13. <Погодин М.П.> *Зеленецкий К.* Литературные новости // Москвитянин. 1841. № 2. С. 616.
14. <Прецлавский О.А.> Воспоминания О.А. Прецлавского: 1818–1831 // Русская Старина. 1874. № 12. С. 665–698.
15. *Сулицов Н.Ф.* Князь В.Ф. Одоевский. Харьков: Типография М. Зильберберга, 1884. 63 с.
16. *Тихонравов Н.* Примечания редактора и варианты // Гоголь Н.В. Соч.: В 7 т. 10-е изд. М.: Издание книж<ного> маг<азина> В. Думнова, под фирмой «Наследники бр<атьев> Салаевых», 1889. Т. 2. С. 565–813.
17. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 400 с.

К ПРОБЛЕМЕ САМОБЫТНОГО РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ГОГОЛЬ И ДРУГИЕ

В.М. Гуминский

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о самобытном развитии русской литературы, представленный мнениями А.Ф. Мерзлякова, Н.И. Греча, А.С. Пушкина, В.Ф. Одоевского (в разное время), П.А. Плетнева, а также славянофилов А.С. Хомякова и И.В. Киреевского. Предпринята попытка выявления расхождений и близости взглядов на эту проблему различных литераторов в контексте расширения и углубления представлений о развитии русской литературы (культуры) с ее возникновением (в трудах Н.М. Карамзина и С.П. Шевырева). Особое внимание уделено роли, которая отводилась в этом процессе Н.В. Гоголю. Проанализирован также взгляд на проблему самобытности русской литературы самого Гоголя.

Ключевые слова: возникновение русской литературы, самобытность и подражательность, древняя и новая русская литература (культура).

Проблема самобытности русской литературы стала активно обсуждаться в отечественной критике, начиная с первых обозрений русской словесности А.Ф. Мерзлякова («Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии», 1812) и Н.И. Греча («Обозрение русской литературы 1814 года»). Не подлежит сомнению связь самой постановки вопроса о подражательном и самобытном характере историко-литературного развития России с национальным подъемом в ходе Отечественной войны 1812 г. Самым парадоксальным в суждениях об этой проблеме (разумеется, с современной точки зрения) было представление о том, что русская литература (словесность) возникла неожиданно, «вдруг», без какой-либо предыстории, без собственных оснований и корней. Безоговорочно признавался тот факт, что она появилась под влиянием литературы западноевропейской как своего рода экзотическое растение, пересаженное на русскую почву. «В царствование Елисаветы, – писал Н.И. Греч, – вдруг возникла русская словесность, оживленная лучом отечественного солнца»¹.

¹ Греч Н. Обозрение русской литературы 1814 года // Сын Отечества. 1815. № 2. С. 62.

Впрочем, А.Ф. Мерзляков все-таки отмечал, что «дух народа, наклонности, удовольствия, роскошь имеют влияние на все дела его, следовательно, на литературу»².

Вот и А.С. Пушкин в «Набросках статьи о русской литературе» (1830), в сущности, сказал то же самое: «Словесность наша явилась вдруг в 18 столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной». И чуть раньше: «<...> старинной словесности у нас не существует. За нами темная степь, и на ней возвышается единственный памятник: “Песнь о полку Игореве”»³. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) поэт, помимо «Слова о полку Игореве», упомянул «несколько сказок и песен, беспрестанно поновляемых изустным преданием» и сохранивших «полуизглаженные черты народности»⁴. Следует, вероятно, напомнить, что сомнения в подлинности «Слова о полку...» возникли вскоре после первой публикации памятника в 1800 г.⁵ и во многом сохраняют силу по сей день. Иначе говоря, «темная степь» древнерусской словесности представлялась скептикам еще более безотрадней «пустыней» (Пушкин).

Следом за Пушкиным в отрицании значения «древнего русского просвещения», наследующего «растленной Византии», «предмета глубокого презрения» западных народов (П.Я. Чаадаев), пошел В.Ф. Одоевский. Про «Слово о полку Игореве» он не вспоминал и был склонен отказать в оригинальности (самобытности) всей древнерусской культуре.

20 августа 1845 года Одоевский пишет А.С. Хомякову, с которым его связывали «старинные дружеские отношения» (со времен Общества любомудрия): от Древней Руси «не осталось других памятников, кроме проповедей, переведенных с греческого или подражаний византийцам, Бовы Королевича, переведенного с итальянского, Кремля, построенного итальянцем, сказок, где прославляется одна физическая сила, песен,

² Мерзляков А.Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. 1. Кн. 1. М.: В Университетской типографии. 1812. С. 80.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VII. М.: Наука, 1964. С. 226.

⁴ Там же. С. 307. Анализ соотношения «чужого» и «своего» у Пушкина при выборе «новой мировой дороги» русской литературы см.: Палеевский П.В. Литература и теория. М.: Советская Россия, 1979. С. 41–61.

⁵ См. об этом: Николаева Т.М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М.: Индрик, 1997. С. 130–142.

подобно кавказским, не выходящим из круга наездничества или разбоя, или где женщина унижена татарским презрением...»⁶

Между тем именно в 1844–1845 учебном году С.П. Шевырев читает в Московском университете лекции, пользующиеся немалым успехом и увидевшие свет в 1846 году под названием «История русской словесности, преимущественно древней» (первые две части: XI – первая четверть XIII века; следующие два тома – до начала XVI века – вышли к 1860 году). Впрочем, к 1829 году были уже изданы все 12 томов карамзинской «Истории Государства Российского». В ее основном тексте и в примечаниях (в пересказе и выдержках) содержались сведения о многих произведениях древнерусской литературы (фольклора и т.д.), никак не укладывавшихся в уничижительную характеристику Одоевского. Словом, в первой половине XIX века постепенно «открывалась» история древнерусской литературы (культуры), существенно изменявшая представление о «беспочвенности» литературы послепетровской эпохи.

Однако Одоевского в гораздо большей степени, чем «недвижное» прошлое, интересовало сейчас будущее России и русской литературы. Тут он был много ближе к воззрениям своих оппонентов-славянофилов, которых, между прочим, в письме Хомякову от 5 февраля 1859 года называл «славяно-татарским направлением», «отатарившейся Византией»⁷.

Еще в 1840 году в статье «Записки для моего праправнука о русской литературе» писатель уверял, что современная отечественная литература «любопытна как приготовление к какой-то русской, до сих пор нам непонятной литературе <...> Россия живет еще в героическом веке; ее рапсоды еще не являлись <...> Исторический период, в котором мы находимся, производит еще особенную черту в нашей литературе: *подражание*»⁸. Однако для того, чтобы объяснить эту «особенную черту», мыслитель прибегнул к неожиданной и вполне оригинальной аргументации: «Наш народный характер, наша государственная жизнь, место, занимаемое нами на земном шаре, – все это так огромно, так полно силы и поэзии, что не может вместиться в литературу; оттого мы пропускаем себя мимо и глядим лишь на других»⁹.

⁶ Одоевский В.Ф. Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. Московские адреса. М.: Русский мир, 2006. С. 429.

⁷ Там же. С. 432.

⁸ Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 262.

⁹ Там же. С. 263.

Но порукой будущего расцвета русской литературы, которой пока «недостает отличительного характера, физиономии», служат как раз петровские реформы, столь негативно трактуемые славянофилами. Ведь Петр, по словам Одоевского из того же письма 1845 года Хомякову, привил русским «новый деятельный элемент». Тут неважно его западное происхождение: «<...> французский, немецкий – все равно»¹⁰. Ведь с ним «явились у нас и Ломоносов, и Державин, и Жуковский, и Пушкин, и Гоголь, и Хомяков, и Киреевский...». Весьма характерно это включение в перечень «исторических имен», обязанных своим появлением на небосклоне русской словесности западному «деятельному элементу», славянофилов. Но не менее характерна последующая апелляция к суду потомков. Продолжим цитату: «<...> словом, все то, по чему наши потомки доберутся, в чем состояло русское просвещение, то есть именно то, чего вы не найдете в допетровской Руси...»¹¹ Ибо Петр «переносил все, что нужно ему было для потребностей минуты; ты знаешь даже, что его любимой мыслью было ввести протестантизм, одна смерть ему помешала, и все было приготовлено – и что же? от всего этого болезненного процесса сделались ли мы немцами, французами, голландцами? нет! <...> Мы все съели и переварили в свою плоть <...> русский сохранил свою самобытность...»¹²

Однако пора обратиться к Гоголю. Общеизвестно, что Одоевский одним из первых высоко оценил его творчество, называл «лучшим талантом в России» («О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе», 1836), защищал от нападок враждебной критики, предполагал написать разбор гоголевских сочинений («Арабесок»?) и т.д. и т.п. В этом он также сходился со славянофилами, впрочем, не только с ними.

* * *

Свое отношение к творчеству Гоголя Хомяков впервые сформулировал в статье «Письмо в Петербург о выставке» («Москвитянин», 1843, № 7), где указал: «В наш век явился художник гениальный, который и чувства, и мысль, и форму берет только из глубины своей души, из со-

¹⁰ *Одоевский В.Ф.* Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. Московские адреса. С. 429.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

кровища современной жизни; и в его творении все дышит, все говорит, все движется так живо, так самобытно, как в самой природе»¹³. В конце разбора оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» («Москвитянин», 1844, № 5) Хомяков провозгласил наступление «новой эры» отечественного «художества», и Гоголь был назван одним из «великих примеров» такого наступления. Завершалась рецензия восклицанием, в котором выразилась вся суть славянофильского понимания проблемы самобытного развития русской культуры (литературы и искусства): «Нет человечески истинно-го без истинно народного!»¹⁴

В феврале 1845 года вышел в свет первый номер обновленного «Москвитянина» со вступительной заметкой к библиографическому разделу за подписью «К». В ней Гоголь был также объявлен «представителем той новой, великой, до сих пор в ясном виде еще не являвшейся силы <...> которую называют *силою русской народности*»¹⁵. И тут же И.В. Киреевский добавил: «Жизнь нашей словесности оторвана от жизни нашего народа. Но, читая Гоголя, мы понимаем возможность их соединения»¹⁶.

Хомяков и Киреевский делали подобные заявления по поводу «Мертвых душ», а 21 ноября 1846 года совсем не славянофил П.А. Плетнев писал С.П. Шевыреву уже в связи с «Выбранными местами из переписки с друзьями»: «Книга писем Гоголя – есть первое явление самобытного мышления в России <...> Если Бог сохранит Гоголя и даст ему силы вполне высказаться: вот где будет начало самобытной русской литературы. Мы еще и не дотронулись до своей земли и жизни»¹⁷. Таким образом, именно Гоголь объявлялся различными литераторами и, в первую очередь, славянофилами зачинателем самобытного развития русской литературы, причем эта самобытность определялась соединением литературы с «жизнью <...> народа», со «своей землей и жизнью» (ср. с мнением Одоевского о том, что в России «между поэзией и жизнью – целая бездна») ¹⁸.

В «Письме в Петербург» («Москвитянин», 1845, № 2) Хомяков вновь обратился к вопросу о подражательном характере русской культуры по-

¹³ Хомяков А.С. О старом и новом. М.: Современник, 1988. С. 65.

¹⁴ Там же. С. 70.

¹⁵ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 213.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Цит. по: Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. I. М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 172.

¹⁸ Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 263.

слепетровского времени, ведь ее «бледное слово и бледная мысль» «обличают чужеземное происхождение привитого растения»¹⁹. Однако вслед за этим последовало указание на того же Гоголя, правда, без упоминания его имени. «Нашему времени, – не без удовлетворения заявил критик, – было предоставлено услышать наконец голос художника вполне свободного, вполне самостоятельного». Затем в статье была предпринята попытка почти сотериологического объяснения столь необычного художественного явления. «Трудно сказать, – пишет Хомяков о Гоголе, – чем он спасен, – силою ли своего внутреннего духа, особенностью ли прекрасной, истинно художнической области, в которой он родился и которая менее северных областей захвачена нашею умственною жизнью прошедшего столетия?»²⁰ «Во всяком случае, – продолжал критик, – он принадлежит будущей эпохе, а не прошедшей. В нашу он является великим исключением, мало еще понятным для большей части читателей, получивших от образованности завидное право быть судьями»²¹.

А что же сам Гоголь?

* * *

С мыслью о подражательном характере русской литературы он согласился не вполне. Точнее, признавая в русской поэзии «внешние признаки подражания», Гоголь готов утверждать, что в ней «очень много своего» (ср. с замечанием Одоевского о «мнимом» характере подобного подражания, «которое было только школою, вышедши из которой мы перегнали учителей»²²). Этому «своему» Гоголь и посвятил статью «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» из «Выбранных мест из переписки с друзьями».

В начале статьи Гоголь, как известно, назвал «самородный ключ» поэзии, который «уже бил в груди народа тогда, как самое имя еще не было ни на чьих устах»²³. У этого ключа было, по Гоголю, три источника («струи») будущего самобытного, «другим народам неведомого, своео-

¹⁹ Хомяков А.С. О старом и новом. С. 76.

²⁰ Там же. С. 77.

²¹ Там же.

²² Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 263.

²³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. [б. м.]: АН СССР, 1952. Т. VIII, С. 369. В дальнейшем ссылки на страницы этого издания даны в скобках в тексте.

бразного» развития русской поэзии: народные песни, пословицы и слово церковных пастырей (369).

Вот и славянофилы, говоря о самобытности творчества Гоголя, постоянно подчеркивали его связь с «жизнью народа», с «живым» («как в самой природе») началом, а не с «мертвым», «книжным» подражанием. Поэтому и Гоголь описывает «слово церковных пастырей» как слово устное, *живое*. Это «слово простое, некрасноречивое, но замечательное по стремлению стать на высоту того святого бесстрастия, на которую определено взойти христианину, по стремлению направить человека не к увлечениям сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной» (369).

Здесь прежде всего обращает на себя внимание характерная аскетическая (исихастская) терминология: «простота», «высота святого бесстрастия», «умная трезвость духовная» и т.п. Словом, «церковный пастырь», о котором говорит Гоголь, скорее всего, принадлежал исихастской традиции русской средневековой духовной мысли. Но ведь именно эта традиция стала предметом острой дискуссии в 1839 году на одном из вечеров в доме Киреевского, где Хомяков (вероятно, в присутствии Гоголя) прочитал статью «О старом и новом», в которой, коснувшись церковной (в том числе византийской) истории, подверг критике исихастское учение из-за его, как он полагал, асоциального направления («христианин, забывая человечество, просил только личного душеспасения»²⁴). Возражая Хомякову, хозяин дома напомнил: «Все святые отцы греческие, не исключая самых глубоких писателей, были переведены, и читаны, и переписываемы, и изучаемы в тишине наших монастырей, этих святых зародышей несбывшихся университетов»²⁵. Определяя затем «это просвещение», «не блестящее, но глубокое», «не материальное», но «внутреннее, духовное», Киреевский еще раз подчеркнул роль «святых монастырей, духовного сердца России, в которых хранились все условия будущего самобытного просвещения»²⁶.

Таким образом, Киреевский, как затем и Гоголь, вполне определенно назвал один из источников «будущего самобытного просвещения» и соответствующего развития русской поэзии. Характерно, что так же, как и у Гоголя, поставившего рядом со словом «церковного пастыря» народную песню, Киреевский сразу же вслед за рассказом о русских «отшель-

²⁴ Хомяков А.С. О старом и новом. С. 50.

²⁵ Киреевский И.В. Критика и эстетика. С. 152.

²⁶ Там же.

никах», выходявших из «лесов, недоступных ущелий», где они «изучали писания глубочайших мудрецов христианской Греции», «учить народ, их понимавший» (и здесь явно говорится о проповеди, *устном* слове), упоминает «раздолье русской жизни, которое сохранилось в песнях» и восклицает: «<...> куда все это делось? Как могло это уничтожиться, не принеся плода? Как могло оно уступить насилию чужого элемента?»²⁷

Но ведь и Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» характеризует народные песни подобным же образом: в них «мало привязанности к жизни и ее предметам, но много привязанности к какому-то безграничному разгулу, к стремлению унести куда-то вместе с звуками» (369).

Мысль о близости народных и церковных песен (об этом писал еще И.Г. Гердер)²⁸ Гоголь приложил к оценке литургической поэзии, ее «лиризма». «Церковные песни и каноны» встали на место «слова церковных пастырей» в качестве одного из «народных начал» (наряду с «нашими песнями» и «многоочитыми пословицами»), сохранив как общий источник «исихастскую» «верховную трезвость ума». Эту «замену» можно объяснить исторически (средневековые «отшельники» встречались теперь на Руси все реже), но главное, видимо, заключалось в другом. «Слово церковных пастырей» неразрывно соединилось с «церковными песнями и канонами» в священнодействии литургического богослужения, объединяющего духовенство, народ (прихожан, в том числе и «поэтов») и Бога в одно таинственное целое. Не следует забывать и о том, что для Гоголя при упоминании о «самородном ключе нашей поэзии», ее «трех источниках» крайне важной была неразрывность связи времен, «живая жизнь» русской песни, пословицы и Божественной литургии в далеком прошлом, сегодняшнем настоящем и будущем. «Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм, – указывал Гоголь, – рождение верховной трезвости ума, – который исходит от наших церковных песней и канонов и покуда так же безотчетно возносит дух поэта, как безотчетно подмывают его сердце родные звуки нашей песни» (408).

Именно русская песня позволила писателю утвердить связь времен в знаменитом лирическом отступлении в финале первого тома «Мертвых душ» и как бы ответить на вопрос, который постоянно задавала себе русская поэзия, размышляя о безграничных равнинных пространствах Рос-

²⁷ *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. С. 152–153.

²⁸ См.: *Гердер И.Г.* Избр. соч. М.–Л.: ГИХЛ, 1959. С. 56.

сии. Вспомним «темную степь» у Пушкина, «степей кочующую волю» из стихотворения Хомякова «Степи» (1828), «степей холодное молчанье» в лермонтовской «Родине» (1841) и т.п. «Открыто-пустынные» пространства России в гоголевской поэме словно впервые обрели голос, тоскливый и вопрошающий как самого автора, так и его читателя от имени вечной первоизданности «могучего пространства», «незнакомой земле дали»: «Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? Что в ней, в этой песне?...» и т.д.

Остается добавить, что именно Одоевский в 1860-е годы обратился к изучению «церковных песен и канонов», о которых писал Гоголь. Свой главный труд о древнерусской музыке он называл по-разному: «О древнем русском песнопении», «Главные основания древнего русского песнопения», «Осьмогласие» и т.д. Этот труд автор частично опубликовал в периодике (например, статью «К вопросу о древнерусском песнопении» в славянофильской газете «День» от 28 апреля 1864 года), его идеи отразились в письмах, дневнике и т.п., но в целом он, судя по всему, остался не написанным²⁹.

«На Западе искусство церковное, – писал Одоевский в 1865 году, – несмотря на блистательную ученую и артистическую разработку этого предмета слывет под именем *археологии*, то есть науки о древности <...> Напротив того, в нашем отечестве искусство церковное непрестанно входит в интересы текущей жизни <...> Это не прошедшее, а великое дело настоящего и будущего России. Древнерусское искусство есть вместе и искусство церковное, и по преимуществу национальное России современной»³⁰.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гердер И.Г. Избр. соч. М.–Л.: ГИХЛ, 1959. 391 с.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. [б. м.]: АН СССР, 1952. Т. VIII. 815 с.

²⁹ См. подр.: Рахманова М. «...Священное песнопение в том самом виде, в каком употребляли его наши предки...» // Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. М.: Дека-ВС, 2005. С. 308–322.

³⁰ Цит. по: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. М.: ЯРК, 2002. С. 106–107.

3. *Греч Н.* Обзорение русской литературы 1814 года // Сын Отечества. 1815. № 2. С. 62.
4. *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 462 с.
5. *Мерзляков А.Ф.* Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. 1. Кн. 1. М.: В Университетской типографии. 1812. С. 80.
6. *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М.: Индрик, 1997. 334 с.
7. *Н.В. Гоголь.* Материалы и исследования. Т. I. М.; Л.: АН СССР, 1936. 502 с.
8. *Одоевский В.Ф.* Соч.: В 2 т. Т. I. М.: Художественная литература, 1981. 365 с.
9. *Одоевский В.Ф.* Записки для моего праправнука. Повести. Статьи. Письма. Критика и воспоминания современников. Московские адреса. М.: Русский мир, 2006. 512 с.
10. *Палиевский П.В.* Литература и теория. М.: Советская Россия, 1979. 287 с.
11. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VII. М.: Наука, 1964. 765 с.
12. *Рахманова М.* «...Священное песнопение в том самом виде, в каком употребляли его наши предки...» // Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. М.: Дека-ВС, 2005. С. 308–322.
13. *Хомяков А.С.* О старом и новом. М.: Современник, 1988. 402 с.

«СОУЧАСТНИК СУДЬБЫ»: ФИЛОСОФИЯ И ПОЭТИКА ТАЙНЫ В ПРОЗЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

В.Н. Греков

Российский православный университет св. Иоанна Богослова

Аннотация: Статья посвящена проблеме тайны в творчестве В.Ф. Одоевского. Тайна выражается в двух формах – как непостижимое и как невыразимое. Поиски универсального языка, объединяющего невыразимое и непостижимое, приводят к открытию символа. Символика Одоевского заставляет обратиться к идеям судьбы, двоимирия, свободы воли. В повести «Космораме» автор выявляет сходство и различие с повестью Н.В. Гоголя «Страшная месть», рассматривает соотношение космогонического и эсхатологического.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, тайна, вина, судьба, двоимирие, сознание.

Тайной окутаны почти все произведения В.Ф. Одоевского, тайна определяет их поэтику. Но можно ли говорить о философии тайны? В философском контексте прозы Одоевского тайна призвана в первую очередь обозначать незавершенность познания, указывать на неполноту знания о мире, в сущности, на непостижимость бытия.

Тайна в повестях и новеллах Одоевского выражается в двух формах – как непостижимое и как невыразимое. Непостижимы, например, миры-аналоги, о которых говорится в «Космораме»; необъяснимы блуждания старушки в «Необойденном доме». Непостижимое самоценно и самодовлеюще, оно являет себя как в высоком, так и в низком, как в прекрасном, так и в ужасном. Невыразимое же противопоставлено обыденности, как высокое – профанному, грубому, а зачастую и пошлому в своей узости. Одоевский описывает это состояние как продолжение борьбы человека с Природой. Искусство должно тяготеть к невыразимому и в то же время нести в себе тайну.

Невыразимое – не просто непостижимое или непостигаемое, невыразимое в нашем, физическом мире подчиняется законам другого мира (или миров), оно, хоть и кажется нам мистическим, даже вполне рационально решаемо, «может быть, в Сатурне»¹. В то же время это вечный спор меж-

¹ *Одоевский В.Ф.* Психологические заметки // *Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1.* / Вст. ст., сост. и коммент. В.И. Сахарова. М.: Худож. литература, 1981. С. 297.

ду предопределением и случайностью. Спор, жертвами которого становятся серапионовы братья у Гофмана. Так, Ансельм (новелла «Явления») переживает противоречивое ощущение, что «родился [в «роковое время»] под странной звездой, влияние которой заставляет [его] иной раз видеть и делать невероятные вещи, и хотя [он] чувствует, что сила эта выходит изнутри [его], но, тем не менее, она имеет мистическое отражение и во внешнем мире»².

Завораживает и потрясает не чудесное само по себе. Человека завораживает и потрясает сила, стоящая за ним; сила, которая подчиняет себе натуру, характер, мысли человека.

Мы не найдем объяснения того, когда и почему возникает эта сила. Тайна, как писал Л. Уланд в статье «О романтическом», есть мистическое явление мирового духа в образах, «очеловечение божественного» или, иначе, «предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом»³. Такое предчувствие томит многих героев Одоевского, вызывая раздвоенность: тягу к необычному и страх перед бесконечностью. Бесконечность непредсказуема и одновременно желанна. Она вторгается, проступая сквозь быт, преодолевая преграды вещного мира и покорности судьбе. В статье «Опыт теории изящных искусств...» Одоевский высказывает мысли, близкие к рассуждениям Л. Уланда:

Когда поэт проявляет свою идею, он *неопределенность, бесконечность, необъятность* оной вмещает в *определенной, конечной, вещественной*, как бы утрачивает духовность своего идеала...⁴

Недостаток духовности воплощенной идеи восполняется музыкой, в соединении музыки с поэзией «вещественное уравнивается с духовным»⁵.

² Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1999. С. 337.

³ Уланд Л. О романтическом / Пер. с нем. А.А. Гугнина // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 160.

⁴ Одоевский В.Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 160.

⁵ Там же.

Бытовые детали способствуют чудесным превращениям, впитывают в себя магию. Источник чудесного и магического в «Космораме» – детская игрушка, в «Сильфиде» – солнечный свет и бирюзовый перстень. Фантастическое в повестях Одоевского органически соседствует с назиданием, с дидактикой. Так, Михаила Платоновича вылечили с помощью бульонных ванн, и мечтатель превращается в тоскующего обывателя, упрекающего «благодетелей», но все же променявшего свою сильфиду на псовую охоту. В конце он скорее поучает, чем упрекает приятеля:

Ты дал мне счастье, но не мое: ты ошибся номером. Вы, господа благоразумные люди, похожи на столяра, которому велели сделать ящик на дорогие физические инструменты: он нехорошо смерил, инструменты в него не входят, как быть? <...> Господа! Не инструменты для ящика, а ящик для инструментов! Делайте ящик по инструментам, а не инструменты по ящику⁶.

Подзаголовок повести – «записки благоразумного человека» – снижает само понятие благоразумия. Так стоило ли думать о «пользе»? Но «польза» понимается всяким по-своему. И даже в поэтическом монологе таинственной сильфиды можно найти назидательные интонации:

Так здесь ваше знание?.. Здесь ваше искусство?.. вы отделяете время от времени и пространство от пространства, желание от надежды, мысль от ее исполнения, и вы не умираете от скуки?⁷

О чем же заботится сильфида? Разве не о пользе? Только ее польза – жизнь и творение духа, а не тела. Она ощущает чужое, мертвенное в земной жизни. Зовет (опять-таки) в вечность – от вечно материального мира.

Сосуществование фантастики и дидактики в произведениях Одоевского необычно и связано с влиянием позднего классицизма. Идея пользы – классицистическая. Но не только. Все дело в том, что герои – и классицистические, и романтические – находятся на разных уровнях своего

⁶ Там же. С. 125.

⁷ Там же. С. 120. Ср. с ответом Голоса в неизмеримой бездне на вопрос Судилища: «Для меня нет полного выражения» (*Одоевский В.Ф. Русские ночи*. Л.: Наука, 1975. С. 140)

развития и познания мира⁸. Самые низшие уровни – практической пользы, а также совести – общие для классицизма и романтизма. Герой сознает необходимость общественного договора, соблюдения закона для своей же пользы. Владимир Петрович («Косморамы») в своем разговоре с Софьей называет себя морализатором. В альбоме Софьи мы обнаруживаем фразы «из какой-то азбуки». А после ее смерти герой получает листок бумаги со словами, выписанными Софьей «из какой-то нравоучительной книжки»⁹. В «Сильфиде» Гаврила Софронович Реженский хочет выдать дочь замуж за соседа и рассчитывает на поташный завод. Для доктора польза – вылечить Михаила Платоновича от безумия.

Тайна повести – в противостоянии благоразумия обывателя и сумасшествия экспериментатора. В готовности принять неведомое или, не вникая, оттолкнуть, чтобы быть, как все, и не казаться безумцем. Одоевский справедливо утверждал в дневниковой записи 1862 года:

Нет ничего интереснее второй жизни человека; внешняя жизнь выставлена на показ всем, внутренняя же, вторая жизнь есть скрытая основа, которая управляет всем существованием человека, иногда она прорывается наружу, оставаясь всегда скрытой, как некая тайна¹⁰.

Тайна в том, почему разочарованный книгочей-философ Михаил Платонович становится мистиком, а потом примиряется с участью благоразумного обывателя; почему герою «Косморамы» не удастся постижение смысла двоимирия – ведь даже соприкоснувшись с тайной сосуществования нескольких миров, они не задумываются над ней.

П.Н. Сакулин подчеркивал в «Космораме» «мистическое переживание взволнованной души человека»¹¹. Двойник доктора Бина сообщает герою о странной иерархии миров. Это посвящение, после которого Владимир должен был стать учеником. Но не стал. Он пользуется тайной,

⁸ Об уровнях познания мира героем романтического произведения см.: *Грекова Е.В.* Герой русской романтической литературы: генезис и типология. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 1997.

⁹ *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. С. 211, 213, 240.

¹⁰ *Литературное наследство.* Т. 22/24. М.: Журнально-газетное объединение, 1935. С. 146.

¹¹ *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 90.

пользуется раскрывшейся дверью между мирами, но наугад, даже не интуитивно, а ситуативно.

Что дают герою «Косморамы» его новые способности? Магический дар открывает ему и прошлое, и настоящее, и будущее. Он видит не только то, что происходит и произойдет, но и то, что только возможно, и даже причины всех событий:

Я видел <...> как малейшие поступки, слова, мысли в течение веков срастались в одно огромное преступление <...> В эту минуту вся история нашего мира от начала времен была мне понятна <...> необъяснимое посредством внешнего сцепления событий казалось мне очень просто и ясно <...> и какое зло для всего человечества может возникнуть из сердца одного человека, раскрывшего себя влиянию существ нечистых и враждебных...¹²

«Косморамы», как и «Импровизатор», напоминает о личной ответственности человека буквально за каждый поступок, каждую мысль, каждое слово. И в том, и в другом случае знание приходит само по себе и становится причиной несчастья. Как точно заметил Ю.В. Линник, «онтология у Одоевского переходит в психологию – структура мира отзывается в структуре души»¹³.

В «Русских ночах» Одоевский показывает, что человек по-своему обладает творящей силой. Микрокосм и макрокосм соприкасаются. Фауст мечтает о создании единой науки и обретении единого учителя, сознавая утопичность этой идеи. Личность не растворяется в мире, а расширяется до его пределов, точнее, до беспредельности Космоса. В последнем приближении «Я» тождественно Вселенной и миру. Новалис спрашивал: «разве не заключена вселенная внутри нас?»¹⁴ Он призывал к познанию собственного духа, к путешествию в глубь нашего разума: «В нас самих или нигде» заключена эта вселенная, «вечность с ее мирами, прошлое и будущее»¹⁵. Однако Одоевский не отторг внешний мир и не демонизиро-

¹² Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. С. 225–226.

¹³ Линник Ю.В. Модель мира в повести В.Ф. Одоевского «Косморамы» // «Передаю новому поколению...»: К 200-летию В.Ф. Одоевского: Сб. статей / Под ред. Г.В. Жиркова. СПб.: Роза мира, 2005. С. 118.

¹⁴ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С.106.

¹⁵ Там же.

вал его. Бах путешествует по органу, исследует его, постигает его тайну, но не как тайну рукотворного создания человека, а как мистическую идею судьбы, выражаемую музыкой. Эта та внутренняя тайна, которая знакома исследователю, экспериментатору. И может быть, первый шаг к постижению такой тайны делает Мишенька из сказки «Городок в табакерке».

Музыка в «Русских ночах» – порождение мистики, она приближает к непостижимому. Ею управляет сила неизвестная, иногда прекрасная, иногда злая. В новелле «Бал» читатель сразу попадает в сердцевину сражения, описываемого очень энергично. Победа требует торжества, и «все веселится, поет и пляшет»¹⁶. В честь победы устроен бал, окутывая участников «тонким чадом». Пары несутся в танце, «будто бы вырвавшиеся из рук чародея». Именно будто бы – чародей здесь, рядом, он всех притягивает и завораживает музыкой. Слушая ее, подчиняясь ей, человек попадает в «безводные пески Аравии», ощущает «горячий, удушающий ветер». Это и впрямь безжизненное, обжигающее дыхание Ада: герою слышатся и стоны умирающего командора, и вопли Доны-Анны. Капельмейстер признается, что так и было задумано, ему *приказали* подобрать такую музыку, которая бы «не давала задуматься»¹⁷.

Одоевский полагал, что музыкальная фраза состоит из созвучия и противозвучия¹⁸. В адской музыке, судя по описанию, гармоническое единство «согласия и несогласия» звуков нарушено. Более того, она как бы замкнута сама на себя, ведь оркестр висит над танцующими «темным облаком». Впрочем, диссонансы внезапно преодолеваются очищением героя, увидевшего в танцующих скелеты, живых мертвецов... Мрачному напряжению бала противостоит свежий воздух улицы и утренний благовест. Под сводом церкви раздаются «заветные слова священника» о любви, о душе, о мире и согласии. Это Великий Музыкант – композитор или дирижер – взывает к сердцу людей, но бесплодно. Церковь пуста, опустела и бальная зала: все разъехались по домам. Никто не услышал Великого Музыканта, не поверил ему...

Поэтика тайны предполагает изображение фантастического, объяснение земных чудес небесным предопределением, Божественной волей.

¹⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 45.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным приложением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 157–158, 166–167.

Тайна как бы снимает ответственность с человека за его поведение и судьбу. Однако Одоевский показывает разное отношение героев к тайне и, соответственно, разные варианты судьбы персонажей, двоящейся между предопределением и свободным выбором. Психология судьбы (особенно в работах Л. Зонди) идею свободы подчиняет «смыслообразующему принципу бытия, признающего дух, стоящий над личностью»¹⁹. Но чтобы «освободить» судьбу, преодолеть заданность, человек должен сознательно «навести мосты», соединить противоположности в своей жизни, гармонизировать (или хотя бы смягчить) противоречия. Насколько удается это героям Одоевского? В «Космораме» граф Б. отягощен «навязанной судьбой», преступлениями предков, связью с адскими силами. В меньшей мере навязанная судьба действует на Владимира Петровича. На него падает тень от действий дяди, в семье которого он воспитывался. Оказывается, именно дядя когда-то подтолкнул графа Б. на ужасное преступление. Теперь судьбы двух семейств связаны. Будущее открыто звездному двойнику доктора Бина. Он внушил своему земному альтер эго мысль подарить мальчику детскую игрушку – космораму. Этот дар изменил его судьбу, но не к лучшему, ведь также ему был навязан:

Ты в своем детстве случайно прикоснулся к очарованным знакам <...> с той минуты в твоей душе растворилась дверь, которая всегда будет открываться для тебя неожиданно, против твоей воли, по законам, мне и здесь непостижимым <...> чудная дверь в тебе раскрылась равно для благого и злого²⁰.

В конце мы становимся свидетелями еще одного видения: двойник является в рубище, он предупреждает Владимира о мести графа, решившегося всё и всех погубить, и заклинает: «Беги!»²¹

Самый таинственный и непонятный персонаж повести – Софья. Софья единственная, кто действительно изменил свою судьбу. К лучшему ли? Она пожертвовала собой ради спасения Владимира и в предсмертной записке ему пишет, что счастлива и что ее не надо жалеть. Вероятно, Со-

¹⁹ *Альтенвегер А., Бернье-Хюрбин А., Бюрги-Майер К.* и др. Судьбоанализ по Леопольду Зонди // Психология судьбы: Сб. статей по глубинной психологии. Вып. 1. Изд. 2, испр. и доп. / Под ред. В.Б. Куликова. Екатеринбург, АООТ «Полиграфист», 1994. С. 25.

²⁰ *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. С. 203–204.

²¹ Там же. С. 232.

фья также обладает мистической силой. И она единственная, кто помнит о бренности жизни, молится, вспоминает о Боге. Сначала кажется, что это наружное, едва ли не ханжество. Но финал убеждает, что это не так.

Вспомним историю о двух людях, родившихся в глубокой пещере. Один из них, узнав о земле и солнечном свете, преодолел страх, трудности и вышел к свету. Другой так и остался в пещере. Притча, рассказанная Софьей, пожалуй, символизирует (и предвещает) поведение героев повести. Символика пещеры непосредственно связана с понятием тайны, бессознательного, с олицетворением духовного средоточия и сердца, причем обычно женского сердца²². Напомним: в «платонической мысли пещера – это мир во тьме и иллюзорности»²³. У каждого свой выход из пещеры. У графа Б. – в инфернальное пространство. Владимир, подталкиваемый мистической силой, тянется к женскому сердцу (к Элизе) и к звездному миру. Жертва Софьи – своего рода выход из пещеры к божественному свету. Но это свет жертвенности. Символично и ее понимание гетевского Фауста. Для нее сцена «Ночь. Поле» из Фауста кажется «самой понятной, самой светлой». Софья спрашивает: «Разве вы не видите, что Мефистофель обманывает Фауста?..»²⁴ Рассуждение Софьи может показаться странным, но оно вполне соответствует ее взглядам: превыше всего ставится смирение, покорность высшей воле. Трактовку Софьи неожиданно развил В.А. Жуковский в статье «Две сцены из Фауста» (1849). Поэт понимает смысл сцены «Ночь. Поле» как торжество веры и покорности над рассудком и гордостью, как преодоление внутреннего страха²⁵.

В «Космораме» мы выделяем особо мотив навязанной судьбы, наследственной вины за преступления предков, сближающий повесть со «Страшной мезьью» Н.В. Гоголя. И там, и там герой-злодей действует отчасти в силу вины не личной, а вины предков. И там, и там злодей старается завладеть душой и телом своих близких. Колдун – душой своей дочери Катерины, граф Б. – душой своей жены Элизы и их детей. Видение

²² Купер Дж. Энциклопедия символов / Пер. И.В. Комарова. М.: Золотой век, 1995. С. 245–246.

²³ Там же. С. 246. Это важно, так как источник легенды не Круммахер, а Платон (в книге «Государство»).

²⁴ Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. С. 210.

²⁵ По мнению Жуковского, вокруг лобного места собрались «светлые ангелы» – и их-то боится Мефистофель, называя сволочью, и увлекает Фауста дальше (Жуковский В. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С. 355).

открывает Владимиру ужас положения Элизы. «Элиза для [мужа] средство к различным целям: он принуждает ее принимать участие в черных, тайных делах своих, он грозит ей всеми ужасами, которые только может изобрести воображение, и, когда она, подвластная его адской силе, повинется, он смеется над ней и приготовляет новые преступления...»²⁶ Еще более сближает «Космораму» и «Страшную месть» прием исключения, общий для обоих произведений. Прием исключения наделяет героя чертами, присущими только одному ему²⁷. У графа Б. – это и момент его рождения, когда у изголовья его матери кружились чудовища, и «странные багровые искры в глазах», и «какая-то злоба в судорожном движении тонких губ его»²⁸. Едва поправившись после пожара и болезни, вызванной известием о смерти Элизы, Владимир, в очередном видении, наблюдает за графом: «Он был тот же, как и в последнюю минуту: лицо пепельного цвета, по которому прорезывались тонкою нитью багровые губы; волосы белые, свернувшиеся клубком»²⁹. Однако с помощью того же приема показан и Владимир Петрович. Звездный мир «кипит» перед его глазами. Ему являются все приманки и обольщения жизни. В реальности же, в земном мире, Владимир стал изгоем: знакомые сторонятся его, стараются поскорее закончить разговор, животные избегают, даже цветы вянут, едва он на них взглянет. Его удел – отчаяние от одиночества, гнев на судьбу и несправедливость людей. В звездном мире он преследователь и палач своих врагов: «Я не могу вспомнить ни о ком ни с любовью, ни с гневом; все, что любило меня или ненавидело <...> все страдает и молит меня отвратить глаза мои... В ужасе невыразимом, терзаемый ежеминутно, я боюсь мыслить, боюсь чувствовать, боюсь любить и ненавидеть!»³⁰ Отчуждение, изгойство Владимира – особый тип приема исключения, аналогичный, например, осмеянию колдуна в «Страшной мести». В «Страшной мести» прием исключения связан с действием мифа об Иване и его побратиме Петре. В «Космораме» роль мифа отведена видениям Владимира и рассказам двойника доктора Бина. Только из них мы узнаем о настоящей сущности графа. Все, что он видит, происходит наяву, но не на Земле, а в каком-то звездном мире. Только там

²⁶ *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. С.224

²⁷ См.: *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. С.41 и далее.

²⁸ *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. С. 240.

²⁹ Там же. С. 241.

³⁰ Там же. С. 243.

люди понимают причины происходящих событий. Напротив, в «Страшной мести» колдун не понимает, почему он так поступает. Граф Б. сознательно раскрыл себя, по выражению Одоевского, влиянию зла. Не только месть влечет графа на Землю, назад, – он пытается спасти детей, т.е. также действует рационально. В «Космораме» высшие силы не упоминаются, не участвуют в сюжете. Роль божества в данном случае отдана неизвестным и неумолимым законам звездного мира. Это позволяет нам понять существенное различие двух художников.

Функция мифа в «Страшной мести», как показал Ю.В. Манн, двоякая. Гоголь показывает столкновение представлений современных (о личной вине) и архаических (о вине родовой). Вмешательство «фатальных сил» в жизнь человека опровергает «плоскую альтернативу добра и зла» и «рационалистическое понятие индивидуальной вины»³¹. В «Космораме» также есть и вмешательство фатума, потусторонних сил зла, но это вмешательство объясняется законами иррационального звездного мира. Нарушение тайны, нарушение этих законов приводит к обратному – к «беззаконному», неправильному влиянию «жильца здешнего мира» на звездный. Иерархия миров-аналогов, о которой задумывается двойник доктора Бина, как бы снимает вопрос о вине. На самом деле, все усложняется. Человек принадлежит разным мирам, но прежде всего – земному. В то же время внутри него существует иной мир, еще неизвестный ему. Есть и внешний мир, космический, «звездный». И все три мира равно открыты для добра и зла. Человек, постигая законы природы, смотрит на мир как на механизм, лишая себя связи с таинственным и непостижимым. Так, на наш взгляд, раскрывается смысл одного из эпитафий к «Космораме» – что снаружи, то и внутри. Таким образом, от исключенности из социума человек идет к исключенности из познания. Колдун явно нарушает законы человека и божественный порядок; о деяниях графа никто не подозревает, он человек уважаемый. Владимира жалеют, но отталкивают. Граф видит и знает демонический мир, Владимир – звездный. На самом деле их выделяют особые способности к познанию ирреального, недоступные простому человеку. Сосредоточенность на сиюминутном (даже в звездном мире) – главная слабость и главная вина человека. Ю.В. Манн обращает внимание на образ землетрясения в «Страшной мести»³². В финале «Косморамы» надежды героев разрушает пожар, вызванный маги-

³¹ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 53.

³² Там же. С. 53.

ческой силой графа. Но у Гоголя землетрясением завершается история преступлений, а в «Космораме» Владимир именно после этого становится «палачом» в ином мире³³.

Если звездный мир, двойник Земли, – непостижим, то наш, земной – невыразим, ибо он неполное отражение, неточная копия звездного. Но в таком случае катастрофизм обоих миров, изображенный в «Космораме», не ведет ли к обретению самостоятельности каждого из них? Одоевский сталкивает космогоническую модель мира и эсхатологическую. Обе они относительно самостоятельны и зависимы друг от друга. Воспользовавшись образом М. Волошина, находившегося под обаянием романтиков, того же Одоевского, можно повторить: «Ты соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы»³⁴.

Есть ли замысел в жизненной драме героев Одоевского? Фантастический звездный мир рождается внутри нас, но преобразуется и существует во Вселенной. Можно попытаться разгадать тайны мира и человека, прибегая к научному знанию. Так, исследователи считают «Космораму» предвосхищением современных философских и физических теорий о сверхсветовых, тахионных скоростях и, следовательно, о четырехмерном пространстве – времени³⁵. Но в таком случае можно предположить, что четырехмерное пространство нуждается для своего понимания и познания в ином, четырехмерном сознании³⁶. Четвертое измерение связывает человека с иррациональным, сверхчувственным, божественным. Это и есть возможность созидать миры и изменять судьбу.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альтенвегер А., Бернье-Хюрбин А., Бюрги-Майер К.* и др. Судьбоанализ по Леопольду Зонди // Психология судьбы: Сб. статей по глубинной психологии.

³³ Ср.: Печорин также сравнивает себя с палачом, но бессознательным (*Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 564–565).

³⁴ *Волошин М.А.* Доблесть поэта // Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Наука, 1995. С. 348 («Библиотека поэта. Большая серия»).

³⁵ См.: *Линник Ю.В.* Модель мира в повести В.Ф. Одоевского «Космораме» // «Передаю новому поколению...» СПб.: Роза мира, 2005. С. 118–121.

³⁶ Л. Зонди полагал, что в «четвертом измерении» сознание ослабляет или ликвидирует пространственно-временные и причинные связи, заменяя их связями по «конечному результату» (См.: *Бюрги-Майер К.* Вера как судьба. «Религиозная глубинная психология» по Леопольду Зонди // Психология судьбы. Вып. 1. С. 99–105).

- Вып. 1. Изд. 2, испр. и доп. / Под ред. В.Б. Куликова. Екатеринбург, АООТ «Полиграфист», 1994. С. 23–60.
2. *Бюрги-Майер К.* Вера как судьба. «Религиозная глубинная психология» по Леопольду Зонде // Психология судьбы: сб. статей по глубинной психологии. Вып. 1. Изд. 2, испр. и доп. / Под ред. В.Б. Куликова. Екатеринбург, 1994. С. 74–114.
 3. *Волошин М.* Доблесть поэта // Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., Наука, 1995. С. 348–349 («Библиотека поэта. Большая серия»).
 4. *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1999. 512 с.
 5. *Грекова Е.В.* Герой русской романтической литературы: проблемы генезиса и типологии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 1997. 23 с.
 6. *Жуковский В.* Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. 431 с.
 7. *Купер Дж.* Энциклопедия символов / Пер. И.В. Комарова. М.: Золотой век, 1995. 401 с.
 8. *Линник Ю.В.* Модель мира в повести В.Ф. Одоевского «Косморам» // «Передаю новому поколению...»: К 200-летию В.Ф. Одоевского: Сб. статей / Под ред. Г.В. Жиркова. СПб.: Роза мира, 2005. С. 118–121.
 9. Литературное наследство. Т. 22–24. М.: Журнально-газетное объединение, 1935. 802 с.
 10. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.
 11. *Новалис.* Фрагменты / Пер. с нем. Т.И. Сильман и А.С. Дмитриева // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 94–107.
 12. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Вст. ст., сост. и коммент. В.И. Сахарова. М.: Художественная литература, 1981. 365 с.
 13. *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 156–168.
 14. *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. 384 с.
 15. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. 319 с.
 16. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 481 с.
 17. *Уланд Л.* О романтическом / Пер. с нем. А.А. Гугнина // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 159–162.

«OPERA DEI CAVALIERO GIAMBATTISTA PIRANESI» В.Ф. ОДОЕВСКОГО И ЛАНДШАФТНЫЕ УТОПИИ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

Б.М. Соколов

Российский государственный гуманитарный университет

Аннотация: Статья посвящена утопическим мотивам в русской архитектурной и ландшафтной культуре конца XVIII – начала XX в. и воплощению этих мотивов в новелле В.Ф. Одоевского «Opera dei Cavaliero Giambattista Piranesi» (1831). Образ грандиозной постройки, видоизменяющей целый пейзаж, интенсивно развивался во французской проектной практике, вдохновленной творчеством Дж.Б. Пиранези, а также в русских проектах и эссе эпохи Просвещения и романтизма. Одоевский подчеркивает несбыточность великих проектов, выражая тем самым романтический пессимизм относительно земных усилий человека. Впоследствии ландшафтные утопии принимают форму социального проекта, реализованного в отечественном движении за города-сады и зеленый город.

Ключевые слова: архитектурная утопия, русская архитектура, архитектура романтизма, город-сад.

Литературное творчество В.Ф. Одоевского проходило в период, когда идеи раннего романтизма сменялись идеями романтизма позднего. Его образы соединяют прошлое, настоящее и будущее эстетических и социальных процессов XIX столетия. Утопии романтизма и их историческая перспектива отразились в новелле Одоевского «Opera dei Cavaliero Giambattista Piranesi», включенной в роман «Русские ночи» (1844)¹.

Герой встречается в книжной лавке со стариком, который утверждает, что он – архитектор Пиранези, и ему не дают умереть его неисполненные замыслы. Он рассказывает о том, что эти проекты имеют душу и даже власть над своим создателем:

Я узнал теперь горьким опытом, что в каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-мучитель; каждое зда-

¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. М.: Наука, 1975. С. 26–33.

ние, каждая картина, каждая черта, невзначай проведенная по холсту или бумаге, служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище. Едва почуяли они, что жилище их должно ограничиться одними гравированными картинами, как вознегодовали на меня.

Они не дали архитектору уснуть вечным сном и постоянно требуют от него материального существования: «Едва я стал смыкать глаза вечным сном, как меня окружили призраки в образе дворцов, палат, домов, замков, сводов, колонн. Все они вместе давили меня своею громадою и с ужасным хохотом просили у меня жизни». Одоевский использует образ гигантов, мучения которых изображены в «Темницах» Пиранези. Подобным образом проекты мучают своего создателя:

С той минуты я не знаю покоя; духи, мною порожденные, преследуют меня: там огромный свод обхватывает меня в свои объятия, здесь башни гонятся за мною, шагая верстами; здесь окно дребезжит передо мною своими огромными рамами. Иногда заключают они меня в мои собственные темницы, опускают в бездонные колодцы, куют меня в собственные мои цепи, дождают на меня холодною плесенью с полуразрушенных сводов, – заставляют меня переносить все пытки, мною изобретенные, с костра сбрасывают на дыбу, с дыбы на вертел, каждый нерв подвергают неожиданному страданию, – и между тем, жестокие, прядают, хохочут вокруг меня, не дают умереть мне, допытываются, зачем осудил я их на жизнь неполную и на вечное терзание, – и наконец, изможденного, ослабевшего, снова выталкивают на землю.

Старик просит у рассказчика «сушую безделицу, десять миллионов червонцев», «чтоб соединить сводом Эгну с Везувием, для триумфальных ворот, которыми начинается парк проектированного мною замка», и удаляется, оставляя собеседника в недоумении².

Одоевский устами своего героя создает образ бесконечно огромных архитектурных форм, которые оформляют и заполняют собой весь мир. Другая тема новеллы – утопия художника, который стремится к законченности того, что не может быть закончено по своей природе. Обе темы

² *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 32–33.

важны для культуры нарождающегося романтизма. Архитектура в эту эпоху воспринимается как грандиозное средство оформления и осмысления ландшафта. Французские архитекторы второй половины XVIII века, испытавшие сильное влияние реального, а не литературного Джованни Баттисты Пиранези, создали множество проектов колоссального масштаба и простых «космических» форм. Видное место среди них занимает проект города и солеварни Шо, созданный Клодом-Никола Леду в середине 1770-х годов. В проекте использованы идеальные формы круга и шара, пирамидальные кузницы уподоблены вулканам, а «дом зрителя источника» изображен в виде полого цилиндра с льющейся сквозь него рекой. Еще более лаконичны образы Этьена-Луи Булле, который проектировал «Кенотаф Ньютона» в виде огромного шара – снаружи это модель планеты, изнутри – космического пространства. Историки архитектуры справедливо указывают, что «бумажная» архитектура лежит в основе реальных построек стиля ампир – позднего классицизма начала XIX века, в котором сохраняются романтические идеи и настроения. В конце эпохи Просвещения Булле создал проект перестройки дворца в Версале. Это колоссальная лента симметричных фасадов, обрамленная двумя витыми колоннами. В 1810-е годы, в эпоху ампира и романтизма, Жан Тома де Томон предложит Александру I проект Биржи и Стрелки Васильевского острова в Петербурге, прямо происходящий от идеи Булле.

Архитектурные эксперименты эпохи Просвещения часто воплощались в частных усадьбах – этому способствовали независимый вкус хозяев, неприкосновенность загородной территории и богатые возможности для соединения постройки с ландшафтом. Во Франции было реализовано несколько колоссальных «пред-ампирных» фантазий. Особое место среди них занимает мнимо разрушенная пирамида в усадьбе Мопертюи и дом в виде обломанной коринфской колонны в Дезер-де-Ретц. Дом-колонна возбуждал много слухов – его считали символом Вавилонской башни, знаком масонской степени ученика. Для культуры Просвещения характерно желание заказчика архитектурного ансамбля показать свой собственный вкус и изобретательность. Когда дом в Дезер-де-Ретц, имени Франсуа Расина де Монвиля, стал знаменит, строивший его архитектор попытался отстоять авторство в суде, но вынужден был признать, что владелец мало слушал его советы.

Архитектурное мышление утопического характера дало в эпоху Просвещения множество архитектурно-парковых ансамблей, которые до сих пор производят глубокое впечатление. Маркграфиня Франконии

Вильгельмина, сестра Фридриха II Прусского, превратила горный лес в природный парк Санпарей с дорожками, вьющимися среди скал и гротов. Это философский проект: Вильгельмина уподобила путешествие по парку странствиям сына Одиссея из аллегорического романа Франсуа Фенелона «Приключения Телемаха» (1699). Кульминацией путешествия по парку, который символически уподоблен острову нимфы Калипсо, стал грандиозный Руинный театр, а за его сценой открывается лесной пейзаж³.

Фантазии на темы садовых символов присутствуют и в русской культуре конца XVIII – начала XIX века. Очень интересны заметки Николая Александровича Львова, мастера символической архитектуры, сделанные в 1770-х годах на полях «Теории садового искусства» Кая Хиршфельда. На одной из страниц архитектор оставил запись, не связанную с темой главы – современным состоянием садов Европы (1, 158). Она плохо сохранилась, однако смысл ее достаточно ясен: «нашего климата холодъ [с]толко разных явлений можетъ прибавить садамъ! явлений так <?> анье <?> известных что [н]игде кроме нашей земли <?> [у]потребить нельзя, и – [с]тужа более должна искусство <?> садов обогатить [н]ежели ограничить предпол <?> оныя <?> [:] 1-е образъ зимы, 2-е [р]одники <?> artificiels, – 3 храмы прох[ла?]ду. 4 леденыхъ украшений летомъ и проч»⁴. Львов фантазирует на национальную тему, предлагая обогатить русские сады порождениями стужи – «образом» (изваяниями, вероятнее всего, ледяными) Зимы, искусственными родниками (очевидно, также ледяными), храмами, посвященными богу Прохладу, порождению фантазии ранних фольклористов, а также сохраненными с зимы до лета ледяными украшениями. К этой идее близка национально-романтическая фантазия писателя и известного масона Федора Глинки, который в 1810-х годах предлагал наполнить русские сады славянскими богами: «Но в самом глухом захолустье, на песчаном острове, с разных сторон подмытом волнами, покрытом древними полу-искорененными соснами и множеством пней, сломленных ветрами и обожженных молниями, поставьте истукана

³ *Bahmann E., Seelig L.* Felsengarten Sanspareil. München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1975. S. 10–13.

⁴ *Соколов Б.М.* «Правило из котораго великия можно вывести красоты!» Вновь найденный экземпляр «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиршфельда с заметками и рисунками Н.А. Львова // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2007. С. 470.

слепаго, бурями, как *ризою одетаго, Позвизда*, бога непогод. Там же поместите и *Зимерзлу*, богиню суровую, дышущую холодом и морозами»⁵.

Переход от культуры Просвещения к эстетическим идеям XIX века постепенно вывел из употребления сложные эзотерические переживания, заменив их романтическими темами иллюзии и странных свойств привычного мира. Тот же Федор Глинка поместил в своих «Письмах» описание праздника в парке Павловска, где оптический обман служит поводом для лирического стихотворения. «Я прошел за розовой павильон и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами и росписными окнами; видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики». Однако приближение к пейзажу производит в нем неожиданные перемены, подобные театральным эффектам:

Уверенный в существовании того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед. Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-нибудь невидимая завеса спускалась на все предметы и поглащала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование. Все, что видно было выдавшимся вперед, поспешно отдвигалось назад: выпуклости исчезали, цветы бледнели, тени редели, оттенки сглаживались – еще несколько шагов и я увидел натянутый холст, на котором Гонзаго нарисовал деревню.

Автор подчеркивает полноту иллюзии и делает вывод в духе платоновской философии – прекрасная иллюзия есть эхо заоблачной «лучшей страны»: «Жизнь наша призраков полна, / И счастья нет в подлунном мире! / Там, там над солнцами, в эфире / Есть лучшая страна!...»⁶

Поиски «призраков» и посылающей их «лучшей страны» были важной стороной культуры романтизма. Эта тема роднила сегодняшнюю духовную жизнь с культурой XVIII века, отжившего, но полного мудрости. Тем не менее, между эзотерикой Просвещения и духовидением романтизма существует большая разница. За символическими образами Дезер-де-Ретц и Санпарей стояли богатые ассоциативные ряды, образы

⁵ Глинка Ф. Письма русского офицера. Ч. 3. М.: Типография С. Селивановского, 1815. С. 139–140.

⁶ Глинка Ф. Письма к другу. Ч. 1. СПб.: Типография К. Крайя, 1816. С. 106–107.

средневековья, античности и первобытности, высокая дисциплина символического мышления, которая возникла в эпоху барокко и поддерживалась конфессиональной культурой церкви, розенкрейцерства и масонства. За символическими образами романтиков стоит только смутное воспоминание об эзотерической мудрости. Эта мудрость воспринимается не в качестве оккультной науки, доступной посвященным, а как непознаваемое «очарование и волшебство». В новелле Гофмана «Золотой горшок», высоко ценимой Вл. Соловьевым, испуганный студент участвует в мистических событиях, но не понимает их. Почтенный архивариус оказывается великим магом, преображающим мир и жизнь главного героя, однако сам Ансельм остается простаком, в глазах которого происходящее представляется неожиданным чудом. В повести Одоевского «Косморам» герой видит будущее в оптическом ящичке, а затем по воле ожившего мертвеца постигает паутину «эфирных» связей между людьми и даже приобретает свойства мистического карателя, однако не постигает смысла всех этих тайных свойств мира и отправляется доживать свой век в глухую деревню⁷.

На пересечении былой эзотерики и романтического «волшебства» развивается архитектурная семантика начала XIX века. Как и в прежнюю эпоху, наиболее подходящим местом для экспериментов является частный усадебный парк. Ярчайшим образцом символической архитектурно-садовой среды стала Софиевка, имение Потоцких возле украинского города Умань. Его архитектором был военный инженер Людвиг Метцель, а замысел в очень большой степени определен владельцами, Станиславом и Софьей Потоцкими. Этот скальный парк, созданный в 1796–1803 годах, по своему настроению напоминает каменные лабиринты Сан-па-рея. Большой перепад высоты был использован для создания водопадов и системы из двух озер, соединенных подземным каналом. Эта необычная часть водной системы получила название реки Стикс. Античными аллюзиями были наделены и другие части ансамбля – искусственный грот с тесаными из исполинских камней коническими сводами и источником в середине назван Зеркалом Дианы, нагромождения валунов на склоне возле водопада получили название Долина Гигантов, а плоские камни, разбросанные на большом лугу стали Критским лабиринтом. В античный духовный пейзаж внесена и личная элегическая тема: водоскат с тре-

⁷ *Одоевский В.Ф.* Косморам // Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л.: Издательство ЛГУ, 1991. С. 304–352.

мя струями и сломанной колонной на берегу был назван Три Слезы в память трех умерших детей Потоцких⁸.

Символический мир Софиевки воспринимался пишущими посетителями в двух возможных вариантах: эзотерическое погружение в культуру, сохранившееся от Просвещения, или «волшебство» романтических эмоций. Польский поэт Станислав Трембецкий, много лет бывший секретарем Понятовского, создал поэму «Софиевка» (1802), в которой связал пейзаж имения с подробно разработанными образами греческой мифологии. С особым драматизмом поэт повествует о плавании по подземной реке. Старый перевозчик оказывается Хароном, а путешествие под землей подобно пути раскаяния: «Вот что ждет меня, о Харон мой хитрый! / Как певец фракийский, не имею цитры, / Не дала Сивилла мне ветвь золотую, / У Плутона в бездне навсегда в плену я. / О! Как грустно, долго тянулось то время, / Когда в вечном мраке все краски сереют. / Голос никнет... стынет кровь... но вот свет сияет / И в сладкое море барка выплывает»⁹.

Романтическая поэтика «волшебства» и иллюзии представлена в описаниях Софиевки, сделанных Федором Глинкой и Иваном Долгоруким. Глинка обращает внимание преимущественно на оптические и эмоциональные эффекты. Восхищаясь водопадом над гротом Фетиды, он не замечает стоящую там статую морской нимфы и описывает красоту переливающихся на солнце струй: «Солнце, склонявшееся в то время к западу, сияло в неизъяснимом великолепии; каждая волна водопада изображала в себе один из радужных цветов, и всеобщее слияние оных, ярким блеском и сиянием, удивляло взор и восхищало душу»¹⁰. Иван Михайлович Долгорукий, автор нескольких крупных произведений садовой поэзии, отмечает художественные особенности парка:

Приметьте, что вы не нашли в этом саду искусственных стогов сена, костров, Китайских и Индейских домиков, хижин, поддельных развалин, которыми наполнены сады наших вельмож и которые

⁸ Соколов Б.М. Софиевка Потоцких в описаниях XIX века: рождение романтического образа // Россия – Польша. Два аспекта европейской культуры. Сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 538–540.

⁹ См.: Там же. С. 542.

¹⁰ Глинка Ф. Письма русского офицера. Ч. 1. М.: Типография С. Селивановского, 1815. С. 216.

обманчивая роскошь, чтоб лучше ослепить чернь, ищущую одного только пустого блеска, украшает мишурою, ракушками, стеклами и подобными безделками. Нет, здесь все прямо великолепно. Творец пролил воду на землю, и бросил в нее страшные камни; природа и время составили из них горы; после, гораздо после, пришел художник и разставил свои работы¹¹.

В поэме Трембецкого намечен важный романтический мотив – соединение в одном разнообразном парке впечатлений, которые путешественник может получить в разных частях света:

Кто рощ тускуланских возлюбил прохладу,
Кто славой венчал Тибура водопады,
В Позилиппо страшный входил со дрожью,
Тот и Софиевкой восхищаться сможет,
И скажет, коль правда устами владеет:
Все, что там по частям, она вместе имеет¹².

Эта тема развита в «Путеводителе по Софиевке, называемой чудом Украины» одесского литератора Федора Темери, который был издан на французском языке в 1841 году и предназначен для образованных туристов.

Пересказывая античные мифы и приводя строки поэтов, автор призывает к спокойному осмотру парка вместо экстатических переживаний по его поводу. Цитируя пугающие стихи Де Лагарда, посвященные подземной реке, Темери успокаивает путешественников:

Все же поэт использует здесь свои привилегии и уводит фантазию слишком далеко, ибо мы можем быть здесь вполне спокойны: путь не длинный (около ста туазов!), и к тому в своде через некоторые расстояния сделаны отдушины, из которых свет падает на плывущих. Но живое воображение может обратиться к мифологическим воспоминаниям, вообразить Стикс, Харона, Елисейские поля, даже Тартар в этом подземном плавании¹³.

¹¹ Соколов Б.М. Софиевка Потоцких в описаниях XIX века: рождение романтического образа. С. 552.

¹² Там же. С. 548.

¹³ Там же. С. 555.

Книга Темери – путеводитель не только по достопримечательностям, но и по историко-географическим аллюзиям. Рассказывая о Софиевке, он постоянно напоминает своим читателям образы античных писателей, Оссиана, Байрона. В начале книги автор отстаивает право на сравнение «великого с малым»:

Но, скажете вы, красоты вашего чуда, – лишь пигмеи рядом с гигантами, созданными природой: ибо, что ваш каскад Софиевки, в сравнении с теми, где огромные реки целиком устремляются в пропасти устрашающей глубины, и которые наполняют душу одновременно ужасом и восхищением перед делами Создателя? <...> Вне сомнений, и я должен в этом признаться. Но духу нравятся такие сближения малого и великого, и посему я надеюсь, что не встречу плохого приема, обогатив свои заметки сравнительными цитатами¹⁴.

В путеводителе Темери романтический аффект перед зрелищем непостижимой природы заменяется сопоставлением «малого и великого». Зрителю предлагают не уход в безграничные духовные просторы «лучшей страны», а художественный прием – сопряжение двух известных ему конкретных природных сцен. На этих сопоставлениях построена символика еще одного скального парка эпохи романтизма – усадьбы Монрепо, созданной Людвигом Генрихом Николаи и его сыном на окраине Выборга. Наделяя северный пейзаж культурным смыслом, владельцы использовали образы местной истории и фольклора. Когда основные работы по созданию парка были проведены, Николаи написал и опубликовал поэму «Имение Монрепо», в которой рассказал и об истории места, и о тех сюжетах, на которые хотел бы обратить внимание посетителя¹⁵. Среди них – миф о Титанах, которые будто бы боролись здесь с греческими богами, и легенда о шведском короле Эрике XIV, который окончил свою жизнь в заточении. Описывая высокий остров-скалу, на котором тогда не было ничего, кроме грота Медузы, Николаи добавляет к этой картине развалину крепости: «Оголенную вершину / Руины замка придавили. И зубец / Венчает часть разбитой амбразуры». Здесь он помещает привидение короля: «Дух Эриха еще в ночи бушует, / Вкруг камня ходит и клянет, грозит

¹⁴ Там же. С. 556.

¹⁵ Соколов Б.М. Монрепо на романтической карте мира // Наше наследие. 2005. № 79–80. С. 22–35.

/ И громыкает, и трясет цепями, / И грот Медузы слышит его рев». Для Николаи это была литературная игра – в примечании он пишет: «Ради своей башни поместил я пленного в нее и дал ему здесь умереть». Однако образ крепости приобрел власть над своим создателем. Впоследствии Людвиг-Генрих Николаи решил построить на скале павильон с башнями, а его сын довел постройку до конца и основал здесь семейное кладбище. Декоративный замок стали называть Эрихштайном в память о легенде из поэмы «Имение Монрепо», а местные жители до сих пор называют его Островом мертвых.

Фантазии на тему культурного ландшафта, столь важные для эпохи молодого Одоевского и вообще для романтизма, постепенно заменяются образами истории, а затем выходят из моды. Интерес к проектам всемирного масштаба и всеобъемлющим образам возрождается в эпоху «нового романтизма» последней трети XIX века. Одним из путей нового искусства стало возвышение переживаний, уход от реальной постройки и пейзажа в область общих идей. Ярчайшим примером такого возвышения стали стихи о крымской великокняжеской резиденции Ореанда.

Замысел резиденции имеет свою утопическую предысторию. Развивая проект ландшафтного благоустройства России, Николай I заказал проект крымского имения Ореанда прусскому архитектору Карлу Фридриху Шинкелю, который создает грандиозный трехуровневый ансамбль с подобием Парфенона наверху и подземной галереей Таврического музея внизу¹⁶. Проект не был осуществлен, а дворец, построенный Андреем Штакеншнейдером для Николая I, не привлекал внимания литераторов, пока в результате пожара 1881 года не превратился в руины. Великий князь Константин Константинович, внук императора и сын тогдашнего владельца, написал стихотворение о «родном пепелище», наделяя руины душой и думой: «Глицинией, беспомощно печален, / Зарос колонн развечанных гранит; / И мирт, и лавр, и кипарис угрюмый / Вечнозеленою объаты думой»¹⁷.

В те же годы Иннокентий Анненский пишет свое стихотворение об Ореанде. Он сравнивает «картинное запустенье» руин с великолепием резиденций Юсупова и Воронцова и указывает на храм, построенный из остатков дворца, как на «просветленную» красоту: «Дорогой на

¹⁶ Steffens M. Schinkel. Köln: Könnemann, 2003. S. 85.

¹⁷ К. П. Стихотворения. 1900–1910. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1911. С. 6–7.

скалу, где грезит крест литой / Над просветленную страданьем красотой»¹⁸.

Искусство рубежа XIX и XX веков вновь вступило на знакомый романтизму путь утопии, слияния мечты и реальности. В 1898 году вышло первое издание книги английского социолога и филантропа Эбнезера Ховарда «Города-сады завтрашнего дня». Книга построена на двух темах. Одна из них – красота идеи, согласно которой люди решат острейшие проблемы города и деревни, поселившись в самодостаточных и благоустроенных малых городах. Вторая – точные планы и расчеты, позволяющие организовать акционерные общества городов-садов и социальную жизнь будущих сообществ. Красота идеи подкреплялась в книге Ховарда красотой планировочной схемы: образцовый город-сад на иллюстрациях представлял собой идеальный круг с крытой стеклом круговой аллеей посередине диаметра и с лучами-улицами, которые расходились от центральной площади и соединяли город с другими городами-садами. Книга была издана во многих странах, ее русский перевод вышел в 1911 году. Русские архитекторы горячо отнеслись к «английскому опыту». «Больше солнечного света, больше чистого воздуха, больше близости к природе – таков лозунг великого движения, нашедшего столь красноречивого защитника истолкователя в лице Гоуарда, – писал переводчик книги А.Ю. Блох. – Пусть же его книга встретит и в России благосклонного читателя»¹⁹. «Россия – классическая страна людей, для которых жизнь без идеи – тяжкий крест. Это одно уже дает уверенность, что возвышенная цель, которую Говард находит по силам для своего народа, не окажется непосильной и для нас», – утверждал В. Дадонов в книге «Социализм без политики»²⁰.

Двойная идея трактата Ховарда, социальная утопия и строительная практика, проявились в работе энтузиаста городов-садов архитектора Владимира Николаевича Семенова. Побывав на строительстве первого в мире города-сада Лечворт возле Лондона, познакомившись с его главным архитектором Реймондом Анвином, он возвращается в Россию и в 1912 году выпускает книгу «Благоустройство городов»²¹. В ней практика

¹⁸ Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. М.: Советский писатель, 1990. С. 150.

¹⁹ Гоуард Э. Города будущего / Перевел с англ. А.Ю. Блох. СПб.: Типография издательства «Общественная польза», 1911. С. XVIII.

²⁰ Дадонов В. Социализм без политики: города-сады будущего в настоящем. М.: Типография товарищества И.Н. Кушнерев и К^о, 1913. С. 6.

²¹ Белоусов В.Н., Смирнова О.В. В.Н. Семенов. М.: Стройиздат, 1980. С. 12–25.

сочетается с высокими идеями общественного блага. Даже конкретные улучшения Семенов связывает с общими вопросами «громадной важности». Говоря о зеленых частях современного города, архитектор проницательно указывает:

То, что теперь считается окраинами и находится в забросе, отстоит обыкновенно вовсе не так далеко от центра, и парки на теперешних окраинах в недалеком будущем окажутся среди городского застроения. Все выгоны, всякие свалки, пустыри должны быть если не обращены, то хоть назначены под парки, а внешнее кольцо зелени должно быть твердо установлено и заботливо оберегаться. Оно, зеленое кольцо, заменит старые крепостные стены, охраняя русский город от страшных врагов его, уже забытых Европой, – необычайного высокой смертности, периодических эпидемий, вырождения...²²

Пройдет двадцать лет, и Семенов станет автором парковой части Генерального плана Москвы 1935 года с его существующими по сей день «зелеными клиньями»²³.

Мысли об архитектуре, определяющей собой целый ландшафт, были высказаны в новелле Одоевского устами архитектора Пиранези, прослеживаются в очерках Федора Глинки, проектах Николая Львова и Пьетро Гонзага. Пройдя долгий путь развития, ландшафтная утопия в начале XX века приобретает практические формы, лежащие в основе современного урбанизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. М.: Советский писатель, 1990. 640 с.
2. *Белоусов В.Н., Смирнова О.В.* В.Н. Семенов. М.: Стройиздат, 1980. 144 с.
3. *Глинка Ф.* Письма русского офицера. Ч. 3. М.: Типография С. Селивановского, 1815. 187 с.
4. *Глинка Ф.* Письма к другу. Ч. 1. СПб.: Типография К. Крайя, 1816. 179 с.
5. *Гоуард Э.* Города будущего / Перевел с англ. А.Ю. Блох. СПб.: Типография издательства «Общественная польза», 1911. XVIII, 176 с.

²² Там же. С. 134.

²³ Там же. С. 80–101.

6. *Додонов В.* Социализм без политики: города-сады будущего в настоящем. М.: Типография товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1913. 120 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М.: Наука, 1975. 320 с.
8. Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л.: Издательство ЛГУ, 1991. 672 с.
9. *Соколов Б.М.* Монрепо на романтической карте мира // Наше наследие. 2005. № 79–80. С. 22–35.
10. *Соколов Б.М.* «Правило из котораго великия можно вывести красоты!» Вновь найденный экземпляр «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиршфельда с заметками и рисунками Н.А. Львова // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2007. С. 454–478.
11. *Соколов Б.М.* Софиевка Потоцких в описаниях XIX века: рождение романтического образа // Россия – Польша. Два аспекта европейской культуры. Сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 538–559.
12. *К. Р.* Стихотворения. 1900–1910. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1911. VI, [2], 509 с.
13. *Bahmann E., Seelig L.* Felsengarten Sanspareil. München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1975. 68 S.
14. *Steffens M.* Schinkel. Köln: Könemann, 2003. 97 S.

САТИРА И SOCIAL SCIENCE FICTION КАК ПОДВИДЫ РАЦИОНАЛЬНОЙ ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

А.О. Зимилева

Тверской государственной университет

Аннотация: Творчество Одоевского представляет собой сложную систему взаимодействия различных форм вторичной условности. Имея полное право считаться родоначальником русской научно-фантастической повести, писатель все же тяготел к просветительскому рационализму; его произведения даже в русле фантастики имеют под собой глубокую философскую подоплеку, сочетающуюся с остросоциальной проблематикой. В статье рассматриваются новеллы из романа «Русские ночи» («Город без имени», «Последнее самоубийство»), рассказ «Два дни из жизни земного шара» и отдельные произведения, входящие в состав сборника «Пестрые сказки».

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, вторичная условность, научная фантастика, сатира, гротеск, романтическая ирония.

Более чем за полвека до написания «Мы» Е.И. Замятиным В.Ф. Одоевский создает две философские новеллы, которые имеют полное право претендовать на название антиутопии – «Город без имени» (1839) и «Последнее самоубийство» (1843). В его же художественном арсенале к тому времени – первый русский постапокалипсис «Два дни из жизни земного шара» (1828) и технологическая утопия «4338 год. Петербургские письма» (фрагменты) (1835). Традиционно все перечисленное считается разновидностями социальной, а та, в свою очередь, научной фантастики. Само существование этих произведений опровергает распространенное до сих пор мнение о том, что русская научная фантастика – дитя исключительно XX века, обособленное не только от других видов вторичной условности, но и от искусства вообще.

Отчасти причина такого предубеждения – в идеологии соцреализма, породившего легенду, что в дореволюционной России не существовало фантастической традиции. Отчасти – в самой специфике научной фантастики, стоящей на границе литературы и науки, что дает возмож-

ность наделить жанр развлекательной и познавательной функциями, но отказать в эстетической (или сделать ее чисто формальной). Вопрос о происхождении и границах научно-фантастических произведений затрудняется также различиями в терминах отечественного и зарубежного литературоведения. Если иноязычная критика добавила множество определений, которые внесли ясность в проблему жанровой номинации («литература изменений», «социальный эксперимент на бумаге», «инструмент социальной диагностики и предостережения», «литература гипотезы», «литература рассуждений» – *speculative fiction*)¹, то предметом дискуссий в отечественном фантаствоведении долгое время оставалось определение границ жанра по принципу научной или ненаучной обоснованности фантастического допущения.

По мнению некоторых исследователей, научную фантастику определяет футуристический элемент. Так, Д.А. Биленкин утверждает, что научная фантастика вводит тему будущего в ряд «метатем», отличающих жанр от других видов, «в частности от фантастики романтизма»². К.Г. Фрумкин в своем труде «Философия и психология фантастики», признавая близость футуристических произведений и других форм условности, с явным неодобрением отмечает: «Изображение будущего попадает в разряд фантастики наряду с романтическими новеллами о чертах и волшебстве <...> Пока будущее не наступило, любой рассказ о нем остается сказкой про несуществующую страну фей»³. Однако произведения, содержащие точные сведения из какой-либо области наук и при этом проникнутые романтическим пафосом, появляются на протяжении всего XX века А. Беляев, А.Н. Толстой, Е.И. Замятин, А.Н. Стругацкий и Б.Н. Стругацкий, Кир Булычёв и другие, не претендуя на научность идей, пытались через изображение перспективных технологий раскрыть многомерность человеческого бытия. От «технического проекта» такая фантастика отходит в сторону художественности – в частности, аллегории на современность и ее тенденции – поэтому ее тра-

¹ Источники цитируются по изданию: *Чернышева Т.Д.* Природа фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <http://indbooks.in/mirror4.ru/?p=78148> (Дата обращения: 20.06.2019).

² *Биленкин Д.* Реализм фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/99473-realizm-fantastiki.html> (Дата обращения: 20.06.2019).

³ *Фрумкин К.Г.* Философия и психология фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/85578-filosofiya-i-psihologiya-fantastiki.html> (Дата обращения: 20.06.2019).

диционно называют *социальной* или *социально-философской*⁴. В западной терминологии жанр принято считать подвидом научной фантастики (*англ.* – *social science fiction*⁵).

В последние десятилетия можно отметить положительную тенденцию – возвращение научной фантастики в «большую литературу»: развитие ее начинают связывать не только с научно-техническим прогрессом, но и с эволюцией художественных средств. Из русскоязычного литературоведения для решения вопроса классификации и места научной фантастики среди форм вторичной условности мы имеем труды Т.Д. Чернышевой, Е. Неёлова, Е.Н. Ковтун. Ими убедительно доказано, что продуктивным является подход, при котором научная (рациональная, детерминированная) фантастика не обособляется в некое автономное, относительно современное явление, а изучается как часть литературного процесса.

По мнению А.Ф. Бритикова, в научной фантастике задействованы три принципа: интуиции, экстраполяции и аналогии⁶. Однако, кроме них, можно назвать еще принцип максимального сгущения, принцип гипотезирования. Писатель-фантаст пользуется разнообразной художественной оптикой, в арсенале которой наряду с простыми зеркалами могут быть и кривые зеркала гиперболы или гротеска⁷.

Родственность сатирического гротеска и научно-фантастической экстраполяции отмечалась исследователями неоднократно. С одной стороны, и в литературе прошлых веков, и в современной можно назвать произведения, для которых характеристики «фантастика» и «гротеск» являются взаимозаменяемыми, а термины «фантастический образ» и «гротескный образ» – синонимичными. Это относится к романам Ф. Рабле и Дж. Свифта, «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «петербургским»

⁴ См., например: *Саморукова И.* Конструирование фантастического в литературе / Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сборник материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007 г. / Редакционная коллегия: А.Ю. Нестеров, Е.Р. Кузнецова. Самара, 2009. С. 3–6.

⁵ *Social science fiction.* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/social-science-fiction> (Дата обращения: 20.06.2019).

⁶ *Бритиков А.Ф.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С.12

⁷ *Голубков С.* Фантастическое и комическое (на материале русской литературы XX века // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема). С. 50.

повестям Н.В. Гоголя. По утверждению же Т.Д. Чернышевой, в научной фантастике важен концепт «мира наизнанку», созданного по логике и законам карнавального гротеска, чаще всего по логике карнавальной «обратности»: «Экстраполируя, т.е. продолжая в будущее одну из тенденций современности, зачастую только едва наметившуюся, писатель-фантаст заставляет ее разрастись, представляет ее ведущей в будущем мире, определяющей его облик. Что это, как не гротескная безмерность преувеличения?» Фокусируясь в своем труде на научной фантастике, исследовательница все же признает, что «мир современной фантастики создается не одними только чудесами науки, он буквально начинен сказочными и мифологическими образами», и тесная родственная связь фантастики с гротеском обнаруживается прежде всего в фантастике условной и в повествовании сказочного типа⁸.

Сборник «Пестрые сказки» смело можно отнести к последним. Здесь нам необходимо обратиться к генезису и эволюции жанра литературной сказки. Сказке фольклорной и ее влиянию на иные, литературные типы вымысла посвящены фундаментальные труды филологов всего мира. Д. Медриш в своей работе «Литература и фольклорная традиция», анализируя различия волшебной сказки и небылицы, отмечает, что волшебная сказка «образует» рамки, и если мир небылицы соответствует схеме «да-нет», то мир волшебной сказки – это мир «если»⁹. Высказывание это, по сути, подчеркивает важнейшее родовое свойство фантастики – наличие фантастического допущения. Е. Козлов в статье, посвященной становлению жанра в советское время, пишет: «Очевидно, что даже в научно-фантастических произведениях, написанных людьми, пришедшими в литературу из науки, собственно научная фантастика отличается от сказки иногда только точной научной проработкой и математическими вычислениями»¹⁰. Н. Корнуэлл в своей монографии «Владимир Одоевский и романтическая поэтика» в главе «Утопия и

⁸ Чернышева Т.Д. Природа фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <http://indbooks.in/mirgor4.ru/?p=78148> (Дата обращения: 20.06.19).

⁹ Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Под ред. проф. Б.Ф. Егорова. Саратов: Изд-во СГУ, 1980. С. 70.

¹⁰ Козлов И.В. Полижанровая природа советской научной фантастики / Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г. В 2 т. Т. 2 / [Сост. А.В. Подчиненов]: Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 146.

дистопия» утверждает, что русская утопия восходит к фольклору. В качестве прообразов упоминаются «Сказание о Магомете Султане» XVI века и сказки Василия Левшина XVIII века (ускоренное развитие жанра Корнуэлл связывает с переводом «Утопии» Т. Мора¹¹). И, конечно, подтверждением генетического родства сказки и научной фантастики служит труд Е.М. Неелова: «В русской литературе процесс роста фантастики уже отчетливо заметен на рубеже XVII–XVIII веков, и связан он как раз с активным взаимодействием фольклорной сказки с различными повествовательными структурами. Жанрово же обусловленная фантастика впервые появляется, когда литературная сказка в 1930-е годы XIX века приобретает в творчестве Пушкина статус жанра». Также, согласно исследователю, именно волшебная сказка впервые создает утопическую картину нереального мира¹².

Если «Сказки дедушки Иринея» представляют собой «детскую» литературу в чистом виде (объясняется, на наш взгляд, такая концепция «практической задачей» – педагогической деятельностью Одоевского), то «Пестрые сказки» – «по сути своей повести, в которых реальнейший русский быт выявлен и осужден с помощью шутливой, комической фантастики»¹³. Согласно современной Одоевскому критике, жанр «Пестрых сказок» – басня: «Внутренний смысл их – нравouchение, а форма – аллегория <...> следственно, автор возвратился к забытому, несообразному с нашим веком роду распространенной басни»¹⁴. Напомним, что Д. Медриш подчеркивает несовместимость волшебной сказки «и открытой назидательности, столь естественной в дидактических жанрах. Басенная мораль может звучать и вне действия, до или после него. <...> Сказка если и бывает назидательна, то наставляет самим хо-

¹¹ *Cornwell N.* Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics: Collected Essays. Providence; Oxford: Berghahn Books, 1998. P. 121–123.

¹² *Неелов Е.М.* Волшебство-сказочные корни научной фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9D/neyolov-evgenij-mihajlovich/volshebno-skazochnie-korni-nauchnoj-fantastiki> (Дата обращения: 20.06.2019).

¹³ *Сахаров В.* Сеятель мыслей. О жизни и творениях В.Ф. Одоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/kritika/saharov-seyatel-myslej.htm> (Дата обращения: 20.06.2019).

¹⁴ *Полевой Н.А.* «Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным» // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 116.

дом событий, и слова “в поученье” вне действия в народной волшебной сказке неуместны»¹⁵.

Одоевский нередко применяет специфическую жанровую номинацию как элемент поэтики. Незаконченное его произведение «Сегелиель», драматическое по форме, имеет подзаголовок «Сказка для старых детей». Одоевский явно использует термин не строго в литературном значении, а обыгрывает его семантику (также он поступит с подзаголовками «предание» и «древнее сказание» в случае с апологом «Радуга – иносказания» и «Необойденным домом»).

Будучи близки к просветительской сатире по форме, «Пестрые сказки» полны романтической иронии, ставшей одним из первых шагов на пути становления реализма. Кроме эпиграфа из «Страданий юного Вертера» и отмеченных многими современниками «гофманских» черт, свидетельствует о близости этих «сказок» романтическим повестям и то, что даже «сниженные» их герои не лишены пафоса, минут вдохновения. В этом – одна из особенностей идиостиля Одоевского: самая сниженная картина содержит намек на идеал. В сказке «Деревянный гость, или сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле» (незамысловатой, на первый взгляд, аллегории несчастного брака с чиновником или помещиком – «существом, которое преступление назвать человеком»)¹⁶ в игривой, гротескной «пестроте» повествования внезапно зазвучали ноты совсем иного регистра: «И в красавице жизнь живет, мысль пылает, чувство говорит; вся природа улыбается ей радужными лучами; нет китайских жемчужин в нити ее существования, каждая блещет светом мечты, любви и звуков»¹⁷.

Однако чаще идеал этот – приземленный, примитивный, и оттого в ход идут тонкие шпильки авторских насмешек – опять же, согласно романтической эстетике, с пародийными аллюзиями на культурный опыт предшествующих столетий:

Зеленый стол производил на него какое-то очарование, как Сивиллин треножник, – духовное начало деятельности, разлитое природою по всем своим произведениям, потребность раздражения, то таинственное чувство, которое заставляет иных совершать преступления, других изнувать свою душу мучительною любовью, третьих

¹⁵ Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. С. 75.

¹⁶ Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 56.

¹⁷ Там же. С. 55.

прибегать к опиуму, – в организме Ивана Богдановича образовалось под видом страсти к бостону; минуты за бостоном были сильными минутами в жизни Ивана Богдановича; в эти минуты сосредоточивалась вся его душевная деятельность, быстрее бился пульс, кровь скорее обращалась в жилах, глаза горели, и весь он был в каком-то самозабвении¹⁸.

...тут пришло Севастьянычу в голову, что он не только что в приказе, но хват на все руки <...> и Севастьяныч начал мечтать: куда бы хорошо было, если бы у него была сила Бовы Королевича <...> тут начались в голове его рассуждения: он нашел, что или в книгах неправду пишут, или вообще греки должны быть народ очень глупый, потому что он сам расспрашивал у греков, приезжавших на реженскую ярмарку с мылом и пряниками <...> зачем они взяли город Трою <...> пока он занимался этим важным вопросом, пред глазами его проходили: и арабские разбойники, и Гнилое море, и процессия погребения кота, и палаты царя Фараона, внутри все вызолоченные, и птица Строфокамил, вышиною с человека, с утиною головою, с камнем в копыте...¹⁹.

В сатирических произведениях также присутствует мотив переходного состояния сознания, характерный в целом для фантастики Одоевского. Специфика его в «Пестрых сказках» – в том, что никакого «особого мира», к которому следует причаститься жаждущему универсума, за этим психическим опытом не следует. Двоемирие сатиры Одоевского проявляется в выворачивании неприглядной изнанки бытия, в обычное время будто бы растворенной в рутине и оттого не столь заметной. Показательно, что именно с гротескного описания процесса дистилляции начинается сборник «Пестрые сказки».

Объясняя феномен близости просветительской сатиры и романтической иронии, Т.Д. Чернышева говорит о преемственности, а не противопоставленности направлений: «Целиком заменить “анализ” “воображением” было уже невозможно, исторические завоевания сознания оставались с ним навсегда <...> рационалистический взгляд на мир прячется порой и в самых мистических произведениях романти-

¹⁸ Там же. С. 151.

¹⁹ Там же. С. 21.

ков, аналитическая мысль бьется над загадками бытия»²⁰. Одоевский подтверждает и творчеством своим, и биографией эту мысль как никто другой. Даже в так называемых его «таинственных повестях» – «Сильфиде», «Саламандре», «Орлахской крестьянке», традиционно трактуемых как мистические, писатель тяготеет к аналитичности: научный интерес к тайнам человеческой психики, желание исследовать непонятные явления действительности.

Сближение социально-фантастических новелл «Город без имени», «Последнее самоубийство» и сатиры Одоевского основывается на общей для этих произведений «рациональности», теоретической заданности, а также элементе явного или скрытого поучения (критика общественных явлений, идей, социальных пороков).

Творчество писателя пришлось на период зарождения жанра научной фантастики, и те немногочисленные произведения его, которые по ключевым признакам относятся к этому типу вымысла, носят все же переходный характер. Имея полное право называться первооткрывателем данного жанра в России, Одоевский закладывает лишь основу. Об этом феномене очень поэтично сказал А. Казанцев в предисловии к сборнику «Взгляд сквозь столетия...»: «Читатель! не ищи ... волнующих тебя сюжетных водоворотов и пенных брызг научных терминов, привычных тебе по современной порожиистой части фантастической реки. Помни, что ты обернулся к тихим ее истокам, которые обычно связывались лишь с западной литературой. Но, оказывается, и с Востока впадал в неё светлый ручей»²¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Биленкин Д.* Реализм фантастики // Сборник научной фантастики. Вып. 32. М.: Знание, 1988. С. 184–204.
2. *Бритиков А.Ф.* Русский советский научно-фантастический роман / Отв. ред. Е. Брандис. Л.: Наука, 1970. 448 с.
3. Взгляд сквозь столетия: русская фантастика XVIII – XIX веков / Сост. В.М. Гуминский. М.: Молодая гвардия, 1977. 336 с.
4. Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Меж-

²⁰ *Чернышева Т.Д.* Природа фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <http://indbooks.in/mtgog4.ru/?p=78148> (Дата обращения: 20.06.2019).

²¹ *Казанцев А.* Предисловие // Взгляд сквозь столетия: русская фантастика XVIII – XIX веков / Сост. В.М. Гуминский. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 5.

- дунар. науч. конф. Екатеринбург, 9–11 окт. 2008 г. В 2 т. [Сост. А.В. Подчинов]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009.
5. *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Под ред. проф. Б.Ф. Егорова. Саратов: Изд-во СГУ, 1980. 298 с.
 6. *Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9D/neyolov-evgenij-mihajlovich/volshebno-skazochnie-korni-nauchnoj-fantastiki> (Дата обращения: 20.06.2019).
 7. *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. 206 с.
 8. *Сахаров В.* Сеятель мыслей. О жизни и творениях В.Ф. Одоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://odoevskiy.lit-info.ru/odoevskiy/kritika/saharov-seyatel-myslej.htm> (Дата обращения: 20.06.2019).
 9. Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сборник материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007 г. / Редакционная коллегия: Нестеров А.Ю., Кузнецова Е.Р. САМАРА, 2009. 250 с.
 10. *Фрумкин К.Г.* Философия и психология фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/85578-filosofiya-i-psihologiya-fantastiki.html> (Дата обращения: 20.06.2019).
 11. *Чернышева Т.Д.* Природа фантастики. [Электронный ресурс]. URL: <http://indbooks.in/mirror4.ru/?p=78148> (Дата обращения: 20.06.2019).
 12. *Cornwell N.* Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics: Collected Essays. Providence; Oxford: Berghahn Books, 1998. 184 p.
 13. Social science fiction. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/social-science-fiction> (Дата обращения: 20.06.2019).

ДИСКУРС МОДЫ В СВЕТСКОЙ ПОВЕСТИ («КНЯЖНА МИМИ» И «КНЯЖНА ЗИЗИ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО)

Н.В. ГАМАЛОВА

Лионский университет, Центр лингвистических исследований

Аннотация: Жанр светской повести подразумевает повествование об обществе и событиях, совпадающих или почти совпадающих с моментом написания произведения. Ссылки на литературные новинки, на реальные лица, а также на фасоны платья подтверждают эту жанровую особенность. Цель статьи – анализ текстов, описывающих женский костюм и туалет в светской повести первой половины XX века. Бал, дуэль, карточная игра, модные туалеты представляют собой интердискурсивную ткань светской романтической повести, в которой модный дискурс и среда, которую он репрезентирует, тесно связаны.

Ключевые слова: мода, дискурс, светская повесть, история костюма.

Я модный свет ваш ненавижу.
А.С. Пушкин, «Евгений Онегин»

В лекции «Порядок дискурса» Мишель Фуко говорил: «Вряд ли найдется общества, лишенные знаменательных речей, которые мы пересказываем, повторяем, варьируем; мы декламируем эти формулировки, тексты, всю совокупность ритуальных дискурсов, зависящих от вполне определенных обстоятельств...»¹. Хотя дискурс моды не относится к самым ярким образцам репродуцируемых текстов, как, например, религиозные и юридические, он часто *проговаривается*, он одновременно стабилен и исторически изменчив. Мне придется мало рассуждать о В.Ф. Одоевском, поскольку анализ дискурса, языка и социальных практик отодвигает на второй план волю или намерения «субъекта высказывания».

Предметом изучения моей статьи являются указания на моду в светских повестях Одоевского. Я не ставлю своей задачей совокупность конечных выводов, а стараюсь наметить вопросы, возникающие при рассмотрении данного корпуса: появление моды в русской литературе, роль

¹ Foucault M. L'ordre du discours. P.: Gallimard, 1971. P. 24.

терминологической лексики в дискурсе моды, особенности дискурса моды XIX века, связь между модой и институтом светскости.

Согласно этимологическому словарю А. Преображенского, слово *мода*, сначала в значении «образец», заимствовано при Петре I из французского языка². Во французском языке существительное женского рода *la mode* зафиксировано впервые в 1393 году: «коллективный образ жизни и мысли, свойственный какому-либо краю в определенный период»³; это первое значение сегодня устарело, но архаические функции слов часто открывают интересные перспективы. Современный смысл – «изменчивые коллективные вкусы в манере одеваться» – зарегистрировано в 1482 году. Затем сферы, подверженные модным влияниям, расширились, и в середине XVI века распространяется выражение *à la mode* по отношению к манере думать, чувствовать, жить; *passer de mode* («выйти из моды») французы говорят с 1747 года⁴.

Слово *мода* со значением «способ устройства» появилось в русском языке в 1699 году («особой моды пушка»)⁵. *Мода* как «определенный стиль в отношении одежды, убранства, помещений» зарегистрирована впервые в «Архиве князя Ф.А. Куракина» (1706) и в переводе «Истории о орденах или чинах воинских паче же кавалерских»⁶ Адриана Шхонбека (1710)⁷. Если следовать Преображенскому, в литературе *мода* упоминается впервые в «Недоросле» (1781) Д. Фонвизина. Вот эти реплики Стародума:

² Этимологический словарь русского языка / Сост. А. Преображенский. Т. I. М.: Тип. Г. Лиснера, 1910–1914. С. 543–544.

³ Данное значение зафиксировано в парижском «Домострое», написанном в 1392–1394 и впервые напечатанном в 1846 (*Le Ménagier de Paris. Traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un bourgeois parisien / Éd. présentée par le Baron J. Pichon. Т. II. P. : Imp. de Crapelet, 1846, P. 185*).

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française / Sous la dir. d'Alain Rey. Т. 2. P.: Le Robert, 2006. P. 2258–2259.*

⁵ Словарь русского языка XI–XVII вв. / Ред. Ф.П. Филин. Вып. 9. М.: Наука, 1982. С. 233.

⁶ «...а четвертый ему подавал одежду краснотемную, которая по тогдашней моде ометана была червленицею» (*Шхонбек А. История о орденах или чинах воинских паче же кавалерских. Часть первая. Переведена с франц. языка на российский. М.: В типографии московской, 1710. С. 230–231*); «...un autre lui présentait un habit rouge brun, qui selon la mode d'alors était bordé de pourpre» (*Histoire de tous les ordres militaires ou de la chevalerie, gravée en cuivre par Adrien Schoonebeek. Première partie. Amsterdam: H. Desbordes et al., 1699. P. 114*).

⁷ Словарь русского языка XI–XVII вв. С. 233.

Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время. На все прочее мода: на умы мода, на знания мода, как на пряжки, на пуговицы.

До Фонвизина – в «Опекуне» (1765) А. Сумарокова, о моде звучит целый диалог:

Чужехват: <...> Те, которых я избираю, люди или совершенно староманерные, или совершенно новоманерные, а ты, друг мой, ни то ни се, ни мясо ни рыба и не следуешь никакой моде, ни прародительской, ни нынешней.

Валерий: Я следую, сударь, только чистосердечию, здравому рассудку, простоте природы и благопристойности вкуса; а эта мода никогда не переменяется, хотя и не всеми, да только одними теми последуема, которые достойны имени человеческого.

Чужехват: Однако кафтан-ат на тебе не по простоте природы сделан, волосы-то у тебя не по простоте природы, а о манжетах-то природа и не думывала.

Валерий: Я, сударь, и в этом не скоропостижен, а в таких мелочах на что от людей отставать; выдумывать моды – мелочь, отставать от моды – такая ж мелочь. На что платье выдумывать, когда такая выдумка ни малейшей славы не приносит? А отставать от моды разве ради того, чтобы дураки имели причину пересмежать и досаждать⁸.

До «Опекуна» Сумарокова – в 1762 году вышли в свет сатиры Антиоха Кантемира⁹, написанные между 1729 и, вероятно, 1738. Во второй, пятой и девятой сатирах фигурирует слово *мода*: «Сшить кафтан по правилам *щегольства и моды*» (II); «Целый час, по милости, что зовете, моды / Не станет весь вздор сей снять» (V); «он же обличает в людях моду грубу», «теперь черт показал моду <...> табак пить», «сей обычной моды» (IX). Любопытно, что Кантемир, сознавая новизну своего галлицизма, дважды делает его предметом своих примечаний: «Мода слово французское.

⁸ Сумароков А. Опекун. Комедия // Русская литература XVIII века: 1700–1775. Сост. В.А. Западов. М.: Просвещение, 1979. С. 199.

⁹ Выражаю свою благодарность Елене Тахо-Годи, которая посоветовала мне обратиться к этому источнику.

Mode – значит *обыкновение* в платье и уборах, и самых нравов человекoв. Крестьяне у нас называют *поверьем*», «значит обычай в ношении платья, в употреблении всяких ubopов и в самих наших поступках»¹⁰.

У Сумарокова, Фонвизина и немного позже у Крылова акты высказываний о моде уже репродуцируют общие места: моде следуют, от нее отстают, у моды есть законодатели, она делится на старую и новую, идет вразрез с естественностью. В первых упоминаниях в русской литературе и в дискурсе моды XIX века используются понятия *манеры, стиля, тона*, акцентируется внимание на изменчивости моды, ее непостоянство наводит на мысли о капризах, излишестве¹¹, а также о поверхностности, противопоставляемой незыблемым внутренним добродетелям.

Произведения современников Одоевского («Евгений Онегин», «Горе от ума», «Хладнокровное путешествие по гостиным» и т.д.¹²), повествующие о современном им обществе, особенно о высшем свете, редко избегали ссылок на моду: на красавиц, на писателей, на слова¹³, на стихи, на покрой платья, на маскарады. В «Княжне Зизи» мы читаем: «У графини Дарфельд бывали по вторникам маскарады. В тогдашнюю зиму на маскарады была мода...»¹⁴. В «Большом свете» В. Соллогуба графиня Воротынская и князь Щетинин несколько раз названы «модными»; например: «Но модный князь искал другого, искал лучшего <...>. Он – владыка моды, пред которым трепетали люди женатые от страха, люди холостые – от зависти...»¹⁵. Что касается моды на поведение, то вспомним, как у Одоевского княжна Зинаида просит Радецкого: «<...>перестаньте притворяться; я знаю, теперь в моде у молодых людей играть роль страдальцев, твердить об увядшей молодости, о потерянных надеждах; вы не

¹⁰ Кантемир А. Сатиры // Кантемир А. Собрание стихотворений. М.: Советский писатель, 1956. С. 72, 83, 120, 138–139, 185.

¹¹ Ср. у В. Даля: «временная, изменчивая прихоть в житейском быту, в обществе, в покрое одежды и в нарядах».

¹² Герой Фаддея Булгарина гордился своей важностью в «модном свете» (Булгарин Ф. Хладнокровное путешествие по гостиным // Булгарин Ф. Дурные времена: очерки русских нравов. М.: Азбука-Классика, 2007. С. 88).

¹³ Ср. в «Евгении Онегине» (VI, 23): «На модном слове идеал / Тихонько Ленский задремал».

¹⁴ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. С. 300.

¹⁵ Соллогуб В.А. Большой свет // Русская светская повесть первой половины XIX века. М.: Советская Россия, 1990. С. 372–373.

можете себе представить, как все это смешно»¹⁶. Городков, желая принизить Радецкого в глазах княжны, язвительно объясняет ей причину их бе-седы: «<...>вероятно, чтобы иметь предлог сочинить туманную элегию в модном вкусе»¹⁷. Романтизм как мода и стиль жизни рано стал предметом иронии и нападок авторов и критиков.

Жанр светской повести подразумевает повествование о хорошо известном автору бомонде и о событиях, совпадающих или почти совпадающих с моментом написания произведения (1830–1840). Повести Одоевского «Княжна Мими» и «Княжна Зизи»¹⁸ впервые опубликованы соответственно в 1834 и в 1839 годах. Одоевский уделяет достойное внимание модам; с этой точки зрения, рассматриваемые повести сравнимы с «Большим светом» (1840) В. Соллогуба и «Эротидой» (1835) А. Вельтмана. К примеру, у А. Бестужева-Марлинского в «Испытании» (1830), у А. Дружинина в «Полиньке Сакс» (1847), у И. Панаева в «Кошельке» (1838) и «Спальне светской женщины (эпизод из жизни поэта в обществе)» (1835) есть лишь незначительные вкрапления о моде.

Одна из особенностей дискурсивности моды заключается в том, что рассматриваемые высказывания не принадлежат одному жанру, а могут объединяться с журнальными и газетными статьями, воспоминаниями, перепиской. Как раз в период становления и расцвета светской повести ситуация с модными журналами изменилась в лучшую сторону. До 1820–1830 годов модная пресса выходила нерегулярно. В 1779 году появилось лишь четыре номера ежемесячной «Библиотеки для дамского туалета»; «Модный журнал (Магазин общепользных знаний и изобретений)» И. Герстенберга выходил ежемесячно только в 1795-м. В 1806 году вышел единственный номер «Дамского журнала», выпуск которого налачился в 1823–1833 годах. «Галатеея» выходила в 1829–1830-х¹⁹. В 1830-х был налажен выпуск «Модного вестника» и «Дамского журнала», разделы мод с объяснениями и иллюстрациями имели «Библиотека для чтения» (1822–1823, 1834–1865), «Современник» (1836–1866), «Москвитянин» (1841–1856)²⁰.

¹⁶ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи. С. 274.

¹⁷ Там же. С. 286.

¹⁸ Названия повестей, как известно, взяты из «Горя от ума» А. Грибоедова, чье имя упоминается дважды в «Княжне Мими».

¹⁹ Печатаемая эссе, рассказы, стихотворения, «Галатеея» не была собственно модным журналом.

²⁰ Русская периодическая печать. Указатели содержания: 1728–1995. СПб.: РНБ, 1998.

Эпистолярный жанр, включенный в повесть «Княжна Зизи», не только участвует в сложном хронологическом структурировании произведения, он дает возможность рассказчице говорить о тканях и покрое от первого лица; модные журналы регулярно объявляли о новинках в форме репортажа «с места событий».

А какие прелести в магазинах! Я видела совсем новую материю: ее называют *satin turc*; ее делают двуличневою – прелесть! Маменька купила для Лидии серенькую с оранжевым отливом: это теперь в большой моде; посылаю тебе образчик. Мне маменька купила также клетчатую тафтичку; посоветуй, каким фасоном сделать; я хочу, чтобы лиф был разрезной, с эполетами на плечах, кушачок с мыском, а кругом обшить выпущенной фалбалой. Не правда ли, это будет прекрасно?..²¹

Дискурс связан с обособленной сферой человеческого знания и обладает тематически-терминологической автономностью, требующей словарных пояснений. Два специальных термина – *тафта* и *кушак* (широкий пояс) – стоят в уменьшительной форме, *мысок* – не диминутив от *мыса*, а термин, обозначающий закругленный или острый угол на нижней средней части корсажа или пояса (ср. термины портных: *спинка*, *передок*, *бочок*). Зинаида пишет Марии Ивановне о том, что «теперь в большой моде», но ее описания не дают нам возможности точно датировать это *теперь*. Корсаж или пояс мыском неизменно использовался в те времена, когда талия была на своем месте, т.е. до 1795 и после 1820. После того как мода ампир (1795–1820) ушла в прошлое и талия вернулась на свое место, ее изящество надо было подчеркивать, с этой целью в ход шли не только корсеты, но и эполеты, и широкие оборки (фалбала), и шарообразные рукава. Оборки типа *фалбала* носили и в XVIII, и в XIX веках. Эполеты нашивали на рукавах у плеча в 1822 году и позже – в 1830-х. Так называемый турецкий атлас (*satin turc*, à la Turque или à quatre lisses) был довольно плотным и часто из него шили женскую обувь. Атласные ткани существуют с XVI века и из моды не выходят с 1820-х. Что касается цвета, у двуличневой атласной ткани уток и основа различны по цвету, поэтому она переливалась двумя цветами. Ткани с отливом периодически были в моде; вот отзывы о них в 1837: «переливающиеся оттенки все еще

²¹ Одоевский В. Ф. Княжна Зизи. С. 264.

в моде в этом году; как отказаться от них, если прозрачные переливы сделали их предметом заслуженного предпочтения»²². Атлас с отливом подходил для выходного наряда. Тафта же в клетку или шотландская тафта предназначалась для повседневного платья; она привлекала модниц с начала 1820-х²³; «в 1836 году за ней [клетчатой тафтой] все бегали», в 1837 она уже вышла из моды²⁴, после время от времени и не надолго возвращалась. Таким образом, мы знаем только, что письмо Зинаиды написано не ранее 1820–1821. В других, гораздо более кратких высказываниях о фасонах одежды та же хронологическая неопределенность. «Ей [Лидии] расстилали на постели блонды, бархаты, атласы»: эти ткани и кружева (блонды – широкие кружева золотистого цвета) носились давно и регулярно. Одна деталь, правда, позволяет сформулировать гипотезу о датах:

...[Лидия] настоящий ребенок, любит моды, но не может понять, которые пристали к ней и которые нет; великого труда стоит мне иногда уговорить ее не поднимать талии так высоко, что ее совершенно безобразит.²⁵

С 1820 линия талии уже не находилась, как тогда говорили, «под мышками», но оставалась, судя по литографиям, несколько завышенной до 1823 г.²⁶ Можно предположить, что, будучи старше Зинаиды, Лидия привыкла выезжать в свет в платьях ампир и не сразу отказалась от высокой талии. Для финала повести подобная хронологическая загадочность необходима. Приблизительные признаки времени проявляются в указаниях на литературные произведения: «Евгения Онегина» (1830), «Наполеона Второго» (1832) Виктора Гюго, на драму Александра Дюма «Антони» (1831), на стихи Сильвио Пеллико, но это время рассказчика, а не героини.

Следующая цитата из повести «Княжна Зизи» вызывает интерес другого характера. Зинаида пишет подруге в Казань: «Дядюшка при-

²² Gazette des salons: journal des modes et de musique, artistique, littéraire et théâtral. Paris, 5 avril 1837. P. 627.

²³ Encyclopédie illustrée du costume et de la mode / Éd. L. Kybalová, O. Herbenová, M. Lamarová. Gründ, 1970. P. 263.

²⁴ Gazette des salons. Op. cit., P. 629.

²⁵ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи. С. 271.

²⁶ Un siècle de modes féminines (1794–1894). Quatre cents toilettes reproduites en couleurs d'après les documents authentiques. P.: G. Charpentiers et E. Facquelle, 1896, pl. 1821 et 1822.

слал нам из Парижа прекрасные эшарпы – голубой с белыми полосками для Лидии и пунцовый для меня; но нам нет и случая надеть их»²⁷. В дискурсе моды XIX века галлицизмы не редкость: тюник, фалбала, корсет, фермуар, рулядки, розетки, бие, шу, но в «Княжне Мими», написанной раньше «Княжны Зизи», фигурирует термин «шарф»: «<...>дымчатый шарф слетел с распаленных плеч ее [Лидии]». Почему же именно *эшарп*? Во-первых, третья княжна в «Горе от ума» произносит реплику: «Какой эшарп cousin мне подарил». Во-вторых, соседство с топонимом Париж сыграло свою роль. В-третьих, здесь может быть скрыто иносказание. Последовательность цветов такая: голубой, белый, пунцовый; белый остается белым, а первый и третий цвета сродни синему и красному. Получается французский триколор, но не флаг, а именно «эшарп», деталь униформы, повязка, которую носили не только на шее, но и поперек груди. Свод законов Франции 1831 года предписывал магистратам и другим должностным лицам при исполнении служебных обязанностей повязывать через плечо сине-бело-красную ленту-*écharpe*²⁸. Хотел ли Одоевский намекнуть на то, что в России республиканские атрибуты неуместны («но нам нет и случая надеть их») – неизвестно, но вполне вероятно. Впрочем, тогда уже нельзя будет говорить о дискурсе моды, поскольку дискурсы работают в рамках своего пространства.

О мужской одежде Одоевский отзывается в двух рассматриваемых повестях мало. Вот один пример по поводу одиозного Головка: «Голову, уплывшую в воротник фрака»²⁹. Высокие воротники с загнутыми или прямыми углами появились в начале XIX века и долго не выходили из моды. Женский мир светских повестей Одоевского многограннее. В «Княжне Мими» есть описание комнаты, куда дамы забегают во время бала поправить туалет или прическу:

Там огромное зеркало, ярко освещенное, отражало голубые шелковые занавески: оно было окружено всеми прихотями причудливой моды; цветы, ленты, перья, локоны, перчатки, румяны, все было раз-

²⁷ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи. С. 262–263.

²⁸ Histoire parlementaire de la révolution française / Par Ph.-J.-B. Buchez et P.-C. Roux-Lavergne. T. 36. P.: Paulin, 1838. P. 521.

²⁹ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи. С. 277. Высокие воротники можно увидеть на множестве самых известных мужских портретов: А. Дубовицкого (1816) кисти В. Боровиковского, С. Уварова (1815) кисти О. Кипренского, Н. Карамзина (1818) кисти В. Тропинина, Н. Охотникова (1820) кисти К. Брюллова.

бросано по столам, как Рафаэлевые арабески; на низком диване лежали рядами бело-синеватые парижские башмаки – это воспоминание о хорошеньких ножках, – и, казалось, скучали своим одиночеством; несколько в отдалении, под легким покрывалом, перегибались через спинку кресел те таинственные выдумки образованности, которых благоразумная женщина не открывает и тому, кто имеет право на ее полную откровенность: эти эластические корсеты, эти шнурки, эти подвязки, эти непонятные накрахмаленные платки, вздернутые на снурок, или перевязанные посередине, и проч., и проч.

В XIX веке корсеты не раз становились предметом насмешек и критики сторонников здорового образа жизни. В «Черной перчатке» тугой корсет предположительно являлся причиной рождения нежизнеспособного ребенка: «графиня туго шнуровалась»³⁰. Корсеты встречаются два раза в «Княжне Мими» и каждый раз по поводу сплетницы Мими: «как страдала она, затягивая свою широкую талию»³¹, «все это надобно было сжимать под узким корсетом, под условными фразами, под вежливой наружностью!..»³², т.е. ложная талия сродни лживости и лицемерным ужимкам.

Как понять упоминаемую в отрывке «непонятность» платков со шнурками? Батистовые платки – искусно вышитые для утреннего туалета или с кружевами валансьен, вензелями и бриллиантами для вечернего – могли прикрепляться шнурком или тесьмой к нашивной петле, к прическе³³. Кружевные платки привязывались между телом и бельем (например, под воротник, на шею³⁴): они впитывали пот и во время бала их можно было сменить. Благопристойность заставляет рассказчика признать себя некомпетентным перед загадками дамского туалета, так как романтическая ге-

³⁰ *Одоевский В.Ф.* Черная перчатка // *Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 70.*

³¹ Там же. С. 228. В этом же отрывке дается описание секретов туалета злой клеветницы: «как белила посиневшие от натуги свои шершавые руки, – как дополняла разными способами несколько скосившийся правый бок свой, – как на ночь привязывала к багровым щекам своим – ужас! – сырые котлеты! как выдергивала из бровей лишние волосы, подкрашивала седые, и проч.»

³² *Одоевский В.Ф.* Княжна Мими // *Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 227.*

³³ *Journal des dames et des modes*, 5 novembre 1820. P. 487.

³⁴ *Les belles de mai. Deux siècles de mode à Marseille. Collections textiles du Musée du Vieux-Marseille (XVIIIe – XIXe siècles).* Marseille, éd. Alors hors du temps, 2002. P. 186.

роиня вспотеть не может. Романтические герои даже не едят, поэтому из литературной репрезентации светского социума почти исключается кулинарный дискурс. Романтический герой «одевался чисто и щегольски»³⁵.

Отметим, наконец, номенклатурность рассматриваемой цитаты, причем список здесь открыт («и проч., и проч.»). Перечисления нередко возникают там, где речь идет о внешнем виде и вообще о материальных предметах. Номенклатурность характерна для многих дискурсивных типов, но в нашем случае немаловажно то, что литература XIX века несла в себе большую энциклопедическую нагрузку. С 1830-х годов появляются прото-социологические исследования: не только флора и фауна, но и мужчины и женщины делятся на виды и подвиды, растет интерес к описаниям и классификациям темпераментов, антропологий, к так называемым «Физиологиям»³⁶. Эскизы представительниц разных социальных групп тиражируются на литографиях, гравюрах, эстампах, на страницах журналов³⁷. Сюжет и повествование светской повести исходили как раз из специфики конкретной социальной категории. *Онагр, актеон, лев, хлыщ* Ивана Панаева (чья проза, правда, уже несколько за рамками собственно светской повести) есть классификация полусветского социума на подклассы, родственные миру зверей и насекомых.

Дискурс моды соединяет легитимную непрозрачность (в особенности в том, что касается одежды) и стереотипные выражения или общие места: *в большой моде, начинала входить в моду, не отставал от моды, прихоти причудливой моды* и т.п.

Мода, балы (ср. у Одоевского выражения «не сходить с доски», «выводить на паркет»³⁸), дуэли, карточная игра – своего рода интердискурсивная ткань романтической повести.

Светская повесть не просто более или менее регулярно повествует о модном поведении, без моды свет лишился бы своей светскости. Сами понятия *высший* и *модный*, *светскость* и *мода* соотносятся не только как институциональная рамка и дискурс, они родственны и почти взаимозаменяемы. Рассказчик Одоевского замечает в одном из предисловий: «на-

³⁵ *Одоевский В.Ф.* Княжна Зизи. С. 268.

³⁶ *Les Physiologies.* Catalogue des collections de la Bibliothèque nationale / Établi et présenté par Andrée Lhéritier et al. P.: Institut français de presse, 1958.

³⁷ *Vigarello G.* Histoire de la beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours. P.: Seuil, 2004. P. 151–152.

³⁸ *Одоевский В.Ф.* Княжна Мими. С. 248.

добно ли им изобразить человека высшего общества или, как они говорят, модного тона»³⁹.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Булгарин Ф.* Хладнокровное путешествие по гостиним // Булгарин Ф. Дурные времена: очерки русских нравов. М.: Азбука-Классика, 2007. 311 с.
2. *Кантемир А.Д.* Сатиры // Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. М.: Советский писатель, 1956, С. 57–189.
3. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. 365 с.
4. Русская периодическая печать. Указатели содержания: 1728–1995. СПб.: РНБ, 1998. 799 с.
5. Словарь русского языка XI–XVII вв. / Ред. Ф.П. Филин. Вып 9 (М). М.: Наука, 1982. 358 с.
6. *Соллогуб В.А.* Большой свет // Русская светская повесть первой половины XIX века. М.: Советская Россия, 1990. С. 355–428.
7. *Сумароков А.П.* Опекун. Комедия // Русская литература XVIII века: 1700–1775 / Сост. В.А. Западов. М.: Просвещение, 1979. С. 191–205.
8. *Шхонбек А.* История о ординах или чинах воинских паче же кавалерских. Часть первая. Переведена с франц. яз. на российский. М.: В типографии московской, 1710. 509 с.
9. Этимологический словарь русского языка / Сост. А. Преображенский. Вып. 1 (А–Бучат). М.: Тип. Г. Лиснера, 1910. 56 с.
10. Belles (Les) de mai. Deux siècles de mode à Marseille. Collections textiles du Musée du Vieux-Marseille (XVIIIe–XIXe siècles). Marseille, éd. Alors hors du temps, 2002. 187 p.
11. Dictionnaire historique de la langue française / Sous la dir. d'Alain Rey. Т. 2 (F–Pr). P.: Le Robert, 2006. 4304 p.
12. Encyclopédie illustrée du costume et de la mode / Éd. L. Kybalová, O.M. Lamarová. Gründ, 1970. 600 p.
13. *Foucault M.* L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. P.: Gallimard, 1971. 83 p.
14. Gazette des salons: journal des modes et de musique, artistique, littéraire et théâtral. Paris, 5 avril 1837.
15. Journal des dames et des modes, 5 novembre 1820.
16. Histoire de tous les ordres militaires ou de la chevalerie, gravée en cuivre par Adrien Schoonebeek. Première partie. Amsterdam: H. Desbordes et al., 1699. 338 p.

³⁹ Там же. С. 245.

17. Ménagier (Le) de Paris. Traité de morale et d'économie domestique composé vers 1393 par un bourgeois parisien. Éd. présentée par le Baron J. Pichon. T. II. P. : Imp. de Crapelet, 1846. 382 p.
18. Physiologies (Les). Catalogue des collections de la Bibliothèque nationale / Établi et présenté par Andrée Lhéritier et al. P.: Institut français de presse, 1958. 82 p.
19. Histoire parlementaire de la révolution française, ou Journal des assemblées nationales depuis 1789 jusqu'en 1815 / Par Ph.-J.-B. Buchez et P.-C. Roux-Lavergne. En 40 vol. (1802–1874). T. 36. P.: Paulin, 1838. 524 p.
20. Nouveaux synonymes français / Par M. l'Abbé Roubaud. T. III. P.: chez Moutard, 1785. 434 p., XV p.
21. Siècle (Un) de modes féminines (1794–1894). Quatre cents toilettes reproduites en couleurs d'après les documents authentiques. P.: G. Charpentiers et E. Facquelle, 1896. [S. p.].
22. *Vigarello G.* Histoire de la beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours. P.: Seuil, 2004. 336 p.

ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛИЗАЦИИ В «ДОМАШНИХ РАЗГОВОРАХ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО

А. Яковлевич Радунович

Университет в Белграде

Аннотация: В прозаическом цикле важнее всего определить степень и форму связанности между отдельными текстами. В данной статье сделана попытка установить, каким образом В.Ф. Одоевскому посредством заглавия удается сориентировать сознание читателя на восприятие цикла как единого текста. «Домашние разговоры» Одоевского – цикл, возникший в составе собрания сочинений. Домашний разговор происходит в основном в доме, в кругу семьи. Дом – это место формирования личности, отправная точка в поиске собственной идентичности, а домашний круг – женский хронотоп. Цель статьи – определить интерпретационный потенциал заглавия, ставшего основой конструирования модели мира. Одоевский в центр цикла, в предисловии к повести «Княжна Мими», поместил круглый семейный стол, связанный с интимной повседневной жизнью его героев, а круги, о которых он пишет, – это круг семьи, салонов и круг великосветского общества. Отсюда вытекает основная тема цикла – вопрос о возможности преодоления «круга».

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, цикл, заглавие, «Домашние разговоры», дом, круг, великосветские повести.

Трехтомные «Сочинения кн. В.Ф. Одоевского» (1844) являются единственным авторским собранием произведений писателя и наиболее цельным воплощением его разнообразного и, в основном, фрагментарного художественного мира, но они не построены по хронологическому принципу. Исследователи отмечали, что Одоевский, склонный к циклизации повестей, не пытался сделать собрание сочинений собранием циклов: в итоговом издании автор объединил опыты, способные репрезентировать, сохраняя свою завершенность, определенный контекст его творчества. Важный этап в изучении ансамбля открыло исследование проблемы так называемых «несобранных» циклов. По верному заключению Е.А. Шраги, о «Домашних разговорах» Одоевского следует говорить как о цикле, возникающем в составе собрания сочинений, а не

как о «рецептивном» цикле, ответственность за создание которого лежит на читателях¹.

Авторский прозаический цикл принципиально отличается тем, что представляет собой систему особым образом организованных текстов, каждый из которых закончен и самодостаточен и может бытовать как самостоятельное произведение. Текст, входящий в цикл, одновременно становится и элементом единой системы и репрезентирует не завершённый художественный мир, а только часть его. Главным предметом изучения для Одоевского в цикле «Домашние разговоры» служили великосветские нравы, представленные в повестях: «Новый год» (1831), «Чёрная перчатка» (1838), «Imbroglia» (1835), Сильфида (1837), Саламандра (1841) и в «диалогии» «Княжна Мими» (1834) и «Княжна Зизи» (1839).

Мировоззрение Одоевского – антропоцентрично. Человек не осознаёт себя только в пространстве и по отношению к пространству, но и по отношению ко времени, в котором он живёт. Писатель проявляет интерес к личности в кругу семьи и в общественном кругу в конкретный исторический период. В тексте «Психологические заметки» (1843) Одоевский пишет о том, что для человека важнее всего осознать себя во времени и как это взаимосвязано с осознанием вообще. Отношение человека ко времени обусловлено его действиями:

Знание и сообразование с одним прошедшим свергает человека в летаргию; знание и сообразование с одним будущим ведёт к беспредметной деятельности и, следовательно, вредной, ибо вред в некотором смысле есть не что иное, как следствие деятельности, направленной к цели, отдалённой от настоящего момента. Представитель прошедшего есть наука, представитель будущего – поэзия; представитель настоящего – безотчётное верование. Без сего ощущения человек не решился бы сделать ни шага, ни вымолвить слова; оно действует независимо от его воли, иногда в одежде науки или поэзии, но оно одно даёт значение и характер науке и поэзии данной эпохи. Посему одна из главных причин каждого действия человека есть такое ощущение, которое ему вовсе не понятно. Это ощущение соединяет для него прошедшее и будущее в один момент, который однако же не есть ни прошедшее, ни будущее. Из сего от-

¹ *Шрага Е.А.* Литературность против литературы: Пути развития циклизированной прозы 1820–30-х годов. СПб.: Новое культурное пространство, 2013. С. 109–116.

крывается необходимость для человека сознавать себя в настоящую минуту, знать свой возраст и положение – и по сему образовать для себя свою науку и свое искусство. Тогда, когда каждый индивидуум будет знать звук, который он должен издавать в общей гармонии, тогда только будет гармония².

Итоговым текстом последующих двух томов «Сочинений...» и одновременно задающим логику их прочтения являются «Русские ночи»³. Цикл «Домашние разговоры» непосредственно связан с циклом «Дом сумасшедших», который вошел в основу «Русских ночей». Связь первого и второго тома опирается на повести «Сильфида» и «Саламандра» из нереализованного цикла «Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами», которые продолжают центральную тему сумасшествия. Мир гостиных соседствует с «Домом сумасшедших», так как «мистические безумцы по большей части вышли из той же великосветской среды и действуют в ней»⁴. Создавая новый цикл, Одоевский сосредоточивает внимание на описании характеров, психология которых раскрывается в собственном доме – в малом закрытом топосе, где можно не бояться выразить мнение, вести себя в соответствии с привычками, а не внешними условиями и правилами поведения. На смену гениальным безумцам приходят героини нового цикла, которые хотели бы оставить след в истории своего времени, из-за чего выходят за рамки нормального и разумного в мучительных поисках собственной идентичности. Особое внимание автор уделяет формированию личности, ее воспитанию и образованию и тому, как личность изменяется под влиянием быта.

В примечаниях к «Русским ночам» Одоевский пишет, что в мистических теориях круг является символом вещественного мира, а квадрат, треугольник – духовного⁵. Человек, движущийся по кругу, может потеряться, и это происходит из-за утраты вертикальной ориентации, когда человек теряет себя, погружается в материальное, где нет места для воз-

² Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 205–206.

³ Е.А. Шрага «Русские ночи» считает полюсом «последовательной циклизации, который служит фоном для восприятия структуры двух следующих томов», см.: Шрага Е.А. Литературность против литературы: Пути развития циклизированной прозы 1820–30-х годов. С. 110–111.

⁴ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 101.

⁵ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 100.

вышенного, для поэзии, философии и идеалов так же, как нет места и для искренних эмоций. Круги, о которых пишет автор, – это семейные круги, салонов и круг высшего общества в 1820-е и 1830-е годы XIX века. Отсюда вытекает основная тема цикла о возможности преодоления «круга». Одоевский исследует человеческий поиск квадрата круга, но не в геометрическом, а в психологическом смысле⁶.

Из всех элементов заголовочного комплекса в поэтике цикла особую роль играет заглавие. Оно объединяет в целое все входящие в цикл тексты и локализует цикл как единый текст. Заглавия произведений, составляющих определенный цикл, обретают особую функцию в соотношении с общим заглавием цикла: они одновременно и называют данный текст, и указывают на то, что представляют лишь одну из частей общей картины.

Домашний разговор ведется в доме и имеет две особые формы: 1) это разговор, ведущийся между членами одной семьи, разговор с «своими», и 2) разговор членов семьи с людьми, которые приходят к ним в дом, разговор с «чужими». Важная роль в повестях Одоевского отведена гостиной и салону как местам общественного собрания. Второе значение актуализирует проблему связи семейного и общественного кругов. Один человек может навещать разные семьи и салоны. Таким образом устанавливаются связи между разными семейными кругами. Участники «домашних разговоров» и сами разговоры переносят из круга в круг. Домашние разговоры подразумевают существование трех кругов: первый – узкий семейный круг, второй – гостиная/салон как переходная форма между семейным и общественным собранием, и третий круг – русское великосветское общество. Заглавие цикла указывает на умножение и расширение круга людей, которые в нем участвуют напрямую или косвенно.

Домашний разговор – тот разговор, который в первую очередь происходит в доме, а домашний круг – женский хронотоп. Заглавие указывает на ограниченность и закрытость пространства, которым в культуре и реальной жизни обладала женщина. Центральное место хронотопа в цикле «Домашние разговоры» – круглый семейный стол, вокруг которого собирается самый узкий семейный круг и где решаются самые заветные личные проблемы:

⁶ *Большакова В.В.* Психологические взгляды В.Ф. Одоевского (к 120-летию со дня смерти) // Вопросы психологии. 1989. № 5. С. 124–125.

О круглый семейный стол! свидетель домашних тайн! чего тебе не веряли? чего ты не знаешь? Если б к твоим четырем ногам прибавить голову, ты бы сравнялся даже с нашими глубокомысленными описателями нравов, которые столь верно и резко нападают на недоступное им общество, и которым я столь тщетно подражать стараюсь. За круглым столом обыкновенно начинается маленькая откровенность; чувство досады, сжатое в другое время, начинает мало-помалу развертываться; из-под канвы выскакивает эгоизм в полном, роскошном цвете; тут приходят на мысль счета управителя и расстройство имения; тут откровенно обнаруживается непреодолимое желание выйти или выдать замуж; тут вспоминаются какая-нибудь неудача, какая-нибудь минута уничтожения; тут жалуются и на самых близких приятелей и на людей, которым, кажется, вы преданы всею душою; тут дочери ропщут, мать сердится, сестры упрекают друг друга; словом, тут делаются явными все те маленькие тайны, которые тщательно скрываются от взоров света⁷.

Круглый семейный стол – место максимальной откровенности по отношению к себе и жизненным проблемам, место, где можно откровенно говорить о чувствах и желаниях.

Издавая свои «Сочинения», Одоевский подчеркивал, что текст, написанный в определенный момент, является историческим фактом возникшим под влиянием духа эпохи, окружающей среды, образования и общения с современниками:

Трудно отделиться от семьи, от народа – еще труднее; от человечества – вовсе невозможно; каждый человек волею или неволею – его представитель, особливо человек пишущий; большой или малый талант – все равно; между ним и человечеством устанавливается электрический ток, – слабый или сильный, смотря по представителю, – но беспрерывный, неумолимый⁸.

Цикл «Домашние разговоры» – это картина семьи, аристократического салона 1820–1830-х годов XIX века, мира, в котором писатель жи-

⁷ *Одоевский В. Ф.* Сочинения князя В. Ф. Одоевского: в 3 ч. Ч. 2. Домашние разговоры. СПб.: Книгопродавец Иванов, 1844. С. 307.

⁸ *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 186.

вет, работает, создает и который, по существу, ему хорошо известен. Речь как отражение исторического момента имеет решающее значение для автора, и он не изменил структуру цикла в более поздних изданиях. Князь Одоевский был известен своими литературно-философскими салонами как в Москве, так и позже в Петербурге, и его взгляд на великосветское общество – это взгляд из центра на круги, которые он сам создавал⁹. В «Пестрых сказках» он отмечал, что о салонах нельзя говорить, наблюдая за ними на расстоянии – реальная картина может быть создана только если вы участвуете в жизни салона:

Нет, господа, вы не знаете общества! вы не знаете его важной части – гостиных! вы не знаете их зла и добра, их Озириса и Тифона. И оттого достигают ли ваши эпиграммы своей цели? Если бы вы посмотрели, как смеются в гостиных, смотря мимоходом на ваши сражения с каким-то фантомом! смотря, как вы плачете, вы негодуете, до истощения издеваетесь над чем-то несуществующим! О! если бы вы положили руку на истинную рану гостиных, не холодный бы смех вас встретил; вы бы грустно замолкли, или бы от мраморных стен понесся плач и скрежет зубов¹⁰.

Третий уровень значения заглавия указывает на место женщины в великосветском обществе. Одоевский «свет» видит как своего рода сцену¹¹:

Открываю великую тайну; слушайте: все, что ни делается в свете, делается для некоторого безимянного общества! Оно – партер; другие люди – сцена. <...> Оно судит на жизнь и смерть, и никогда не переменяет своих приговоров, если бы они и были противны рассудку¹².

⁹ Турьян М.А. «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 180–191.

¹⁰ Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 53.

¹¹ Более подробно см.: Яковлевич Радунович А. Особенности женских образов в лопухинском цикле М.Ю. Лермонтова и цикле «Домашние разговоры» В.Ф. Одоевского // Творчество М.Ю. Лермонтова: мотивы, темы, переводы. Zora 107 / Отв. ред. Наталия Калох Вид. Maribor, Bielsko-Biala, Budapest, Kansas, Praha: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 2015. С. 177–186.

¹² Одоевский В.Ф. Сочинения князя В.Ф. Одоевского: В 3 ч. Ч. 2: Домашние разговоры. СПб.: Книгопродавец Иванов, 1844. С. 290.

Выбирая главных героев для своих повестей, писатель продолжает изучать этические проблемы, а также проблемы внутренней свободы личности, но в этот раз главные герои – женщины. В начале XIX века роль женщины в дворянском быте и культуре становится все больше значимой¹³. Одоевский создает цикл, посвященный в первую очередь положению женщины в обществе, пишет о возможности женщин бороться за собственную судьбу и собственное счастье. Женщину можно считать «чувствительным барометром общественной жизни», а с другой стороны, женщина, выступая в роли супруги и матери, связана с вечным в человеческой природе¹⁴. На наш взгляд, суждения Ю.М. Лотмана о пушкинском методе в его незаконченном «Романе в письмах» могут помочь объяснить структуру «Сочинений...» Одоевского. Ю.М. Лотман писал:

Показательно то, что Пушкин приближается к Данте, которого в этот период переживает, в Божественной комедии которого сцены Ада насыщены политически злыми комментариями при оценке Вергилия, а переход в мир вечных ценностей требует иного судьи, так что Вергилия заменяет Беатриче¹⁵.

Женская тема в произведениях Одоевского не сводится к простому описанию жизни женщин в великосветском обществе. Это особый взгляд на мир, необходимый писателю для того, чтобы обеспечить многоголосие посредством сопоставления мужского и женского мировоззрения. «Сочинения...» Одоевского (1844), кроме противостояния мужского и женского принципа в первом и втором томе, отражают и исторические судьбы европейского литературного цикла, где на смену эпической «Божественной комедии» Данте приходит «Декамерон» Боккаччо.

Одна из основных характеристик женщин в патриархальной культуре – немота, отсутствие права голоса, невозможность высказать собственное мнение. Домашний круг – единственное место, на котором женщина может сравнительно свободно разговаривать. Особенности домашних разговоров, происходящих в женском кругу, – сплетни. Главная тема женских разговоров чаще всего связана с жизненной целью каждой девуш-

¹³ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство–СПб, 1994. С. 48.

¹⁴ Там же. С. 46.

¹⁵ Там же. С. 74.

ки – выйти замуж. В обширной монографии, посвященной проблеме сплетни «Gossip», Патриция Спакс пишет: «Серьезное сплетничание происходит в четыре глаза и в свободное время, среди 2–3 людей и не более из-за доверия. Оно <...> является ключевым для самовыражения и ключевой формой солидарности»¹⁶. Сплетни – разговор только при «своих», которые, в свою очередь, становятся своего рода соучастниками¹⁷. Когда удачное замужество считается единственной темой, достойной внимания, возникают сплетни как способ, посредством которого женщины регулируют мужско-женские отношения и оказывают влияние на заранее определенный сценарий собственной жизни¹⁸. У женщин появилась необходимость обеспечить надежную передачу информации¹⁹. Помимо официальной передачи данных, которая находится под мужским контролем, возникает и неофициальная передача, которой руководят женщины, и она возникла как раз в домашнем кругу. Создавая сплетни, женщины создают ситуацию, в которой могут говорить. Правда, парадокс заключается в том, что они используют сплетни, чтобы защитить патриархальное положение женщины. Это нагляднее всего показано в повести «Княжна Мими».

Предисловие – сильное место цикла, а так как цикл «Домашние разговоры» не имеет формального предисловия, то рассуждение о семейном столе как эпицентре домашних разговоров, находящееся в повести «Княжна Мими», можно считать центром цикла. Центром структуры повести, а также самого цикла является предисловие, которое находится не в начале, а в середине повести, в середине ее третьей части и обрывает сю-

¹⁶ Spacks P.M. *Gossip*. N. Y.: Alfred. A. Knopf, 1985. P. 3, 5.

¹⁷ «Обыкновенный слух – это прежде всего “теневого” мир, своего рода “черный рынок” информации: ценность слуха в том, что он утаен, неофициален, передается “своим”, а значит – о “чужих”. Иначе говоря, это вести обо всем интересном чужом (или как бы чужом, в модусе отстранения от него – зелен, мол, виноград и т.п.) для своих. Тем самым слухи выполняют своеобразную роль в “стратификации” общества в недифференцированном и неспециализированном сознании: мир привычно и устойчиво делится на “своих” и “чужих», см.: Дубин Б.В., Толстых А.В. Феноменальный мир слухов // Социологические исследования («СоцИс»). 1995. № 1. С. 17.

¹⁸ Schantz N. *Gossip, Letters, Phones: The Scandal of Female Networks in Film and Literature*. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2008. P. 10.

¹⁹ «Это вид архетипической модели, в которой женщины используют свои информационные каналы, чтобы обеспечить их одержимость, а также для того, чтобы женской информационной сетью поддержать мужские махинации» (Ibid. P. 10–11).

жетную линию в момент ее кульминации. А. Мингати считает, что Одоевский таким образом защищает свою писательскую манеру, пытается оправдать характерный для себя стиль²⁰. Нам, напротив, кажется, что место предисловия «в центре всего» – это способ обратить внимание читателей на «самое главное» в цикле:

В нашу эпоху справедливости и расчета сочинитель в предисловии ставит читателя на колени или выбирает ту минуту, когда сам читатель становится на колени и вымалывает развязки; тогда сочинитель важно надевает докторский колпак и доказывает читателю, почему он должен стоять на коленях, – все это с невинным намерением заставить читателя прочесть предисловие. Воля ваша, а это прекрасное средство, ибо кто не читал предисловия, тот знает только половину книги²¹.

Впервые повесть «Княжна Мими» была опубликована в 1834 году с подзаголовком «Домашние разговоры» под псевдонимом «Безгласный». Именуя себя Безгласным, Одоевский идентифицируется с героинями своего цикла, у которых тоже нет своего голоса. Автор так же, как и его героини в ходе разговоров, обретает голос в процессе писания. Самая главная задача, которую решает автор, – это проблема написания романов и повестей о русском обществе и на русском языке. Повести обладают точно определенной целевой аудиторией. От современных женщин писатель требует, чтобы они начали читать и говорить по-русски, а новые литературные произведения должны быть созданы для того, чтобы показать, что русские писатели не обязательно должны только подражать французским: они могут писать о дворянской жизни и судьбе женщин на русском языке.

Одоевский считает, что самосознание личности и вера в себя – ключ к преодолению кругов, в которых человек вращается и живет. Структура цикла это подтверждает: главный герой первой повести цикла – мужчина (Вячеслав, поэт), который отрекается от идеализма и стремления к вечным темам, теряет веру в себя и собственные возможности и тонет

²⁰ *Mingati A. Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest': dalle opere giovanili ai racconti della maturità. Trento: Università di Trento. 2010. С. 109.*

²¹ *Одоевский В.Ф. Сочинения князя В.Ф. Одоевского: В 3 ч. Ч. 2. Домашние разговоры. С. 329.*

в банальных кругах материально окрашенного быта. Героиня последней повести – женщина (княжна Зизи), вынужденная решать банальные бытовые вопросы в кругу семьи, борется за себя и верит в существование возвышенного и вечного в жизни, твердо отстаивая свои моральные принципы, так что в конце цикла она становится творческой личностью.

Композицию «Сочинений...» Одоевского можно сравнить с сотворением дома, центральную часть которого представляет гостиная. Главную роль в этом пространстве играют женщины. Преодоление «кругов» для женщин – это отмена ограничений и прежде всего обретение голоса. Героини, которые каким-то образом выделяются как особенно сильные личности в великосветском кругу, – это женщины, сражающиеся за свое место в мире. Это графиня Лукенсина со своим пением; это «мастер слухов» княжна Мими или морально сильные личности, как княжна Зизи, обретающая свой «писательский голос».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Большакова В.В.* Психологические взгляды В.Ф. Одоевского (к 120-летию со дня смерти) // Вопросы психологии. 1989. № 5. С. 122–129.
2. *Дубин Б.В.* Речь, слух, рассказ: трансформации устного в современной культуре // Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 412 с.
3. *Дубин Б.В., Толстых А.В.* Феноменальный мир слухов // Социологические исследования («СоцИс»). 1995. № 1. С. 17–20.
4. *Киселев В.С.* Телеология Сочинений князя В.Ф. Одоевского (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2 (3). С. 45–62.
5. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство–СПБ, 1994. 558 с.
6. *Одоевский В.Ф.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского: В 3 ч. Ч. 2. Домашние разговоры. СПб.: Книгопродавец Иванов, 1844. 438 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
8. *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. 206 с.
9. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 485 с.
10. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 401 с.
11. *Шрага Е.А.* Литературность против литературы: Пути развития циклизированной прозы 1820–30-х годов. СПб.: Новое культурное пространство, 2013. 147 с.

-
12. Яковлевич Радунович А. Особенности женских образов в лопухинском цикле М.Ю. Лермонтова и цикле «Домашние разговоры» В.Ф. Одоевского // Творчество М.Ю. Лермонтова: мотивы, темы, переводы. Zora 107 / Отв. ред. Наталия Калох Вид. Maribor, Bielsko-Biala, Budapest, Kansas, Praha: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 2015. С. 177–186.
 13. *Mingati A.* Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest': dalle opere giovanili ai racconti della maturità. Trento: Università di Trento, 2010. 175 p.
 14. *Spacks P.M.* Gossip. N.Y.: Alfred. A. Knopf, 1985. 287 p.
 15. *Schantz N.* Gossip, Letters, Phones: The Scandal of Female Networks in Film and Literature. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2008. 188 p.

«СЕЛЬСКОЕ ЧТЕНИЕ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

А.А. Никодимова, А.Ю. Сорочан

Тверской государственной университет

Аннотация: В статье рассматривается деятельность В.Ф. Одоевского – со-редактора четырех выпусков «Сельского чтения». Одоевский в этом проекте учел уроки европейской педагогики, в свою очередь он оказал влияние на Толстого и Рачинского; писатель использовал опыт создания фантастических текстов при редактировании книг «для народа» и объединил «сказочное» и «рациональное» во многих текстах. Авторы «Сельского чтения» попытались решить проблему обучения крестьян, создавая «примеры» и «задачи», понятные читателям.

Ключевые слова: педагогика, «Сельское чтение», фантастика, рационализм, официальная народность.

Интерес к гуманитарным и техническим наукам, теории музыкального искусства, и знание работ по педагогике французских и английских ученых позволили В.Ф. Одоевскому составлять основательные учебные пособия универсального содержания. Так, в 30–40-х годах XIX века Одоевский создал множество сочинений для детей дошкольного возраста, пособий для воспитателей, дающих представление об организационной и теоретической работе. С трудами Одоевского в области школьного образования и воспитания очень тесно связаны многочисленные тексты внешкольного общеобразовательного характера для крестьян.

К сожалению, Одоевскому-педагогу уделялось не слишком много внимания. Подтверждением этому может служить цитата из книги П.Н. Сакулина «Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель»:

Мы ничего не говорим об Одоевском как музыканте и педагоге, мы оставляем в стороне всю его общественную деятельность, в том числе и его работу в Обществе посещения бедных просителей. Мы берем его в качестве *мыслителя* и *писателя* в связи с тогдаш-

ними идейными и литературными направлениями. И лишь по мере надобности привлекаем материалы из других областей¹.

А между тем, его труды в этой области исключительно важны и для истории литературы, и для истории общественной мысли. Именно поэтому обстоятельный контекстуальный разбор некоторых его изданий в области народного просвещения будет интересен и актуален в наше время. Интересно то, что Одоевский пытался связать научные темы с повседневным, бытовым существованием русского человека – для того, чтобы научные знания и быт были неразрывно связаны в сознании русского крестьянина.

Очень ярко это проявилось в проекте альманаха «Сельское чтение», издававшегося министерством внутренних дел; Одоевский редактировал 4 книжки издания совместно с А.П. Заблоцким-Десятовским. «Сельское чтение» разошлось 20-тысячным тиражом; трижды перепечатывалось в 1840-х годах.

Отрицая традиционный тип воспитания, Одоевский пытался доказать, что воспитатель должен с уважением и вниманием относиться к своему воспитаннику. В вопросе соотношения воспитания и развития Одоевский защищал идею развития стимулов к развитию и образованию, которая может быть достигнута только благодаря правильному педагогическому воздействию. Здесь и воспитание детей, и воспитание крестьян рассматривались в одном ряду.

Принципиально важно для педагогики Одоевского то, что его идеи связаны с философией, во многом неоригинальной, но приводящей к весьма оригинальным выводам. В период 1830–1840-х годов на первое место выдвигается проблема человеческой жизни, определения основных стихий в жизни коллективного и индивидуального организмов, иначе говоря, уяснение смысла и содержания человеческой жизни. По словам Одоевского,

Жамбатист Желли сделал глубокомысленное замечание, сказавши, что никакое действие для человека невозможно без соединения трех условий: знать, хотеть и мочь.

Но мы не можем знать, не изучая природы; мы не можем ни знать, ни хотеть предмета, если в душе нашей не предсуществует

¹ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 53.

его значения, его сродства с нашей душой, устремляющих к нему наше хотенье и руководящих к нему наше знание; мы не можем ни знать, ни хотеть, ни мочь, т.е. иметь силу, если мы не верим нашему знанию, нашему хотенью, нашей силе. Так тесно соединены сии три элемента. Итак: вера – Религия, изучение – Наука, деятельность – Поэзия. Знание – это соединение Религии с Наукою и Искусством².

Причем момент веры тут является начальным.

В области педагогики Одоевский хорошо знал практическую деятельность Песталоцци и его педагогические труды, а также труды его современника, ученика и друга – Жана Батиста Мельхиора Гаспара Бальтазара Жирара (1765–1850) – префекта школы Фрибурга в Швейцарии, автора труда «Воспитательный курс родного языка», о котором Одоевский писал: «...совершеннейшая метода педагогики есть та, которая представляет наиболее средств к наблюдениям за ходом духовного процесса в ребенке и научает самого учителя пользоваться сими наблюдениями»³.

В «Опыте о педагогических способах при первоначальном образовании детей» Одоевский впервые в России продемонстрировал оригинальность позиции Жирара. Следует отметить, что «жирардины» – школы по методу Жирара – приобрели в Европе большую популярность, особенно во Франции. Но материалистический метод, который в этих школах господствовал, для Одоевского неприемлем. Поэтому он противопоставляет Жирара и Песталоцци, «духовную» и «материалистическую» педагогику. Прочитируем Одоевского:

Известно, что знаменитый Песталоцци полагал возможным облечь в осязаемые формы всю духовную природу человека, или, как он говорил, «доказать ребенку всякую истину, как дважды два – четыре».

«Нет, – отвечал ему друг его Жирар, – я не отдам тебе моего сына на воспитание, ибо ты никогда не докажешь ему, как дважды два – четыре, что он должен любить и уважать меня»⁴.

² *Одоевский В.Ф.* Записки для моего праправнука. М.: Русский Мирь, 2006. С. 162.

³ *Одоевский В.Ф.* Избранные педагогические сочинения. М.: Учпедгиз, 1955. С. 123.

⁴ Там же. С. 127–128.

Опирается Одоевский не только на практический опыт инспектора Евгения Гугеля, о чем неоднократно писали исследователи, но и на теорию Дежерандо. Еще в пансионе Одоевский изучал философские работы французского мыслителя, философа и педагога – Жозефа-Марии Дежерандо, весьма популярного во Франции первой половины XIX века и издавшего довольно большой педагогический труд о начальной школе, переведенный на русский язык в первых десятилетиях XIX века.

Именно у Дежерандо он взял идею связи метафизики и педагогики. Идея вопросно-ответной формы обучения реализована у Одоевского в «Книжке дедушки Иринейя» – «Наука до науки», откуда можно привести примеры вопросов и ответов.

В целом более значим для Одоевского французский опыт в преподавании математики, а не языка – ибо рационализм во французской педагогике преобладает, и мистическая составляющая там не реализуется.

Достаточно вспомнить о Сильвестре Лакруа, профессоре парижских нормальной и политехнической школ, декане факультета наук, профессоре в Collège de France. Лакруа был известен по составленному им курсу дифференциального и интегрального исчисления «*Traité du calcul différentiel et intégral*», по которому училось несколько поколений. На русский язык были переведены его «Основания арифметики». Эту книгу Одоевский переложил в «Руководство для начального преподавания наук» (составив на ее основе раздел об арифметике); а вот в «Рассказах о Боге, человеке и природе» французские источники не используются вовсе, здесь Одоевский обращается к опыту немецкой педагогики. Таким образом, можно сказать, что по сравнению с практикой французской педагогики, воспитательный эффект у Одоевского строится иначе – не только на игре (ума и сердца), но и на воспитании чувства долга, чего у французских педагогов нет. Одоевский настойчиво подчеркивает искусство воспитательной работы, которое заключается в умении пробудить активность ребенка и направить ее на те новые стимулы, которые, будучи восприняты, тем самым окажут свое воспитательное воздействие, не нарушая естественно-го хода развития.

И эти педагогические установки во многом реализованы и на «народном» материале в альманахе «Сельское чтение» – как в методических, так и в художественных текстах (в альманахе печатались художественные тексты таких авторов, как А.Ф. Вельтман, В.И. Даль, М.Н. Загоскин и многие другие).

Многие русские писатели задумывались о недостатке образования в крестьянской среде и всеми возможными способами пытались привить крестьянам любовь к наукам и чтению через призму обыденных вещей. В «Сельском чтении», наряду с сочинениями историческими и беллетристическими (басни, притчи, рассказы, сказки), встречаются тексты исключительно утилитарные: авторы дают советы по домоводству, гигиене, медицине и сельскому хозяйству.

В «Сельском чтении» встречаются и фантастические тексты, и истории с криминальным сюжетом («Хмель, сон и явь» В.И. Даля). Но в других текстах альманаха фантастический элемент маргинален. Например, в «Рассказах дядюшки Ирины» Одоевского описано множество изобретений и нововведений. В некоторых случаях совмещены «фантастическая» и «подлинная» интерпретации. Особенно ярко это проявляется в рассказе «О чем дядя Ириной спрашивал у приезжих и что они ему рассказывали». Прием отстранения играет в данном случае не столько сюжетную, сколько педагогическую функцию. Так, описание паровоза, встречающегося нам в данном произведении, сначала дается с точки зрения крестьянина Петрушки. Он считает, что «машина» запряжена восьмьюдесятью лошадьми, а черный дым, идущий из трубы, нужен для того, чтобы пироги печь.

Я и спрашиваю у соседей: что за дым такой? – «Машину топят» – говорят; видно, пироги печь хотят, подумал я...

Вот, слышу, вокруг толкуют: «Машина в шестьдесят лошадей! Нет! В восемьдесят!» Ну, подумал я, эка мудрость, что скажут – шесть десятков лошадей запрягли!⁵

Но еще один герой рассказа – Ванька – знакомит Петрушку со строением паровоза и «магическая» интерпретация происходящего последовательно разоблачается, заменяется рациональной.

Присутствие «фантастического» в сочинениях, служащих педагогической цели, может служить и выявлению истины: «хмель» и «сон» поучительны, но наибольшую ценность имеет «явь».

Первая книжка «Сельского чтения» открывается рассказом М.Н. Загоскина – заметим, имевшего уже опыт сочинения готических новелл (книга «Вечера на Хопре»). Отец Василий – главный герой одноименного произведения с помощью своих фантастических рассказов способствует

⁵ Там же. С. 314.

тому, что остальные герои перестают совершать дурные поступки. Так, Авдотья перестает просить милостыню (что она делала, хотя в деньгах не нуждается и живет довольно богато), потому что, по словам отца Василия, с каждой принятой монетой мы принимаем на себя и грехи подающего. А двух невесток он мирит рассказом, в котором девушки оказались в милости у Бога благодаря тому, что пообещали никогда друг с другом не браниться. Что интересно, сам отец Василий отказывается от «хмеля»:

- Власть твоя, батюшка, а уж бражки выкушай!
- Нет, старик! У меня есть своя брага почище твоей: родниковая водица. Эту брагу сам Господь Бог создал на потребу человека⁶.

В этих случаях фантастическое открывает истинный облик мира, так как интерпретируется как чудо. Только при таком отношении фантастика допустима и полностью реабилитирована.

И в «Сельском чтении» пословицы и мудрые истины постепенно вытесняют «хмельные» и «сонные» видения, на которых строятся, положим, рассказы Даля и В.А. Соллогуба. Но три варианта интерпретации фантастического, обозначенные в названии произведения Даля (хмель, сон и явь), все-таки могут быть прочитаны как дискредитация, маскировка и реабилитация.

Однако в практике «Сельского чтения» на первый план выходят как раз не фантастические, а педагогические элементы: «Век живи, век учись. Но учись доброму, тогда и дурное на ум не пойдет. Лучше слушать доброе, чем болтать пустое, да думать грешное. Была бы охота, учиться не трудно, а не в пример легче тому, кто знает грамоту»⁷.

Ведь именно этими словами открывается альманах.

Многие русские писатели испытывали беспокойство из-за малограмотности российского народа и всеми возможными способами пытались привить крестьянам любовь к наукам и чтению через призму обыденных вещей. Так, например, статья «Расчет о том, сколько можно сберечь денег, не пивши вина вовсе» С.С. Гадурина, содержит арифметические выкладки такого рода:

⁶ Загоскин М.Н. Отец Василий // Сельское чтение. СПб.: Тип. Министерства государственных имуществ, 1848. Кн. 1. С. 11.

⁷ [От редактора] // Сельское чтение. СПб.: Тип. М-ва государственных имуществ, 1848. Т. 1. С. III.

Кажется, не велика беда пропить в кабаке гривну меди. А как пораздумаешь хорошенько, да сосчитаешь, то и выйдет много. Вот, хоть для примера, возьмем фабричных: многие из них пьют вино каждый день. Когда один человек будет выпивать утром на гривну и вечером на столько же, – то в целый год пропьет, ни мало ни много – 73 рубля. Да и только ли 73 рубля? Глядишь, гораздо больше. Потому что по воскресеньям и по праздникам пьется более. К тому же выпивши, захочется и закусить, а подчас надобно угостить приятеля. А как все это сосчитаешь, так и выйдет, что в год снесешь в кабак не меньше сотни рублей! Стало быть, кто не пьет вина, сбережет в год 100, в 3 года 300, а в 10 лет 1000 рублей. А тысяча рублей для всякого добропорядочного крестьянина не шутка, а целый капитал, на который можно построить хорошую избу, весь двор, закупить рабочей скотинки, и завестись всем хозяйством!⁸

Суммы, которые называет автор статьи, могут показаться фантастическими, но в альманахе «Сельское чтение» авторы очень часто избегают упрощенных деловых советов и, чтобы избежать ошибок, сообщают в «условиях задач» самую общую информацию. В отличие от них в «Арифметике» Л.Н. Толстого в бытовых задачах даются условия, явно не соответствующие повседневному опыту крестьянина. Одна из задач у Толстого так и называется – «Деньги»: «Муж и жена брали деньги из одного сундука, и ничего не осталось. Муж взял 7/10 всех денег, а жена 690 руб. Сколько было всех денег?»⁹

Для Толстого здесь интересен вопрос «сколько?» – для крестьянина был интересен другой: на какие цели понадобились эти деньги? Или задача «Наследство»:

Пять братьев разделили после отца наследство поровну. В наследстве было три дома. Три дома нельзя было делить, их взяли старшие три брата. А младшим за то выделили деньги. Каждый из старших заплатил по 800 рублей младшим. Меньшие разделили эти

⁸ *Гадурин С.С.* Расчет о том, сколько можно сберечь денег, не пивши вина вовсе // Сельское чтение. СПб.: Тип. М-ва государственных имуществ, 1848. Т. 1. С. 137.

⁹ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. XIV. Арифметика / Под ред. и с примеч. П.И. Бирюкова. М.: Типография Товарищества И.Д. Сытина, 1913. С. 213.

деньги между собой, и тогда у всех братьев стало поровну. Много ли стоили дома?¹⁰

Крестьянский дом в середине XIX века стоил, как явствует из воспоминаний самих крестьян, около 100 рублей¹¹. Цифры, которыми оперирует Толстой, читателям могли показаться фантастическими...

В XIX веке при составлении различных учебных пособий литераторы большое внимание уделяли именно бытовому контексту. И, как и в художественной литературе, в математических задачах реальность трансформируется. Но если в художественном тексте искажения ведут к созданию более или менее убедительной образной системы, то в задачниках ситуация иная. Слишком большие для реальной жизни цифры используются для развития вычислительных навыков у крестьян и обучения логическому мышлению. В результате возникает особый эффект: строгие логические условия задачи не соотносятся с реальной практикой, и художественная логика оборачивается логическим абсурдом. Этой ошибки не избежали и авторы «Сельского чтения».

Зато религиозная интерпретация педагогических задач в альманахе разработана практически безупречно. Здесь стоит обратить внимание на миниатюру «Церковь», опубликованную анонимно в 4-м выпуске издания. Она не привлекала внимания исследователей, а между тем в оглавлении 3-го издания «Сельского чтения» появляется указание на авторство – и автором этого программного текста был как раз Одоевский:

Когда ты въезжаешь в село, что прежде всего тебе бросается в глаза?

Церковь!

Стоит она выше всех домов; колокольню ты еще версты за две завидел. Церковь стоит поодаль от всех домов; ни на один дом она не похожа и больше всех домов. Ни в один дом не войдут миряне со всего села, а в церкви место для всех есть: и старому и малому, и богатому и бедному, и здоровому и больному. Все ровно предстоит перед Господом. <...>

¹⁰ Там же. С. 215.

¹¹ См. сводные таблицы. [Электронный ресурс]. <https://skaramanga-1972.livejournal.com/457727.html>. (Дата обращения: 17.07.2019.)

Словом, что бы важного в твоей жизни ни случилось, во всем тебе помогает церковь¹².

Несомненно, «Сельское чтение» выстроено с учетом триады «официальной народности». И «православие», и «самодержавие», и «народность» в «Сельском чтении» представлены – достаточно просмотреть другие программные тексты в альманахе. Однако парадигма «народного воспитания» принадлежит не 1830-м, а скорее 1870-м годам (недаром в конце века С.А. Рачинский учел и дополнил многие наработки Одоевского). Или описание мироустройства в тексте А.П. Заблоцкого: «Мир так велик, что нет ему меры и конца; звезд так много, что нет им числа. И весь этот мир сотворил Всемогущий Бог; и прежде не было мира, и не было ничего, кроме Бога»¹³. А далее воспроизводится строго научная картина мира, с описанием стран и народов, причудливых верований (специально подчеркивается, что «православные» – лишь представители одной из конфессий) и обычаев. В результате возникает интересный синтез материалистических и теоцентрических представлений. Но, тем не менее, в 4-м выпуске позиция редактора (пусть и анонимно) выражена ясно и отчетливо:

<...> под житейским все житейское разумеется: и жалобы, и дела, и праздные мысли, и праздные речи и ссоры, и тяжбы, и уныние и отчаяние, все это на пороге у церкви оставь, а в церковь Божию не вноси; Бог знает все, что тебе нужно, и подаст тебе в свое время, если кто заслужит добрыми делами, а если и не подаст тебе, чего просишь, то и тогда благодари Бога, Он лучше тебя знает, что тебе дать или не дать¹⁴.

В целом жанровый состав «Сельского чтения» неоднороден – в отличие от книг «для народа» Л.Н. Толстого здесь нет четкой градации жанровых форм, во многих текстах наличествуют признаки рассуждения, притчи, рассказа, сказки. В результате развернутое описание «содержа-

¹² [Одоевский В.Ф.] Церковь // Сельское чтение. М., 1846. Кн. 4. С. 3.

¹³ Заблоцкий А.П. О том, что называется миром и что такое земля, – и о том, как велико славное Русское государство и что в нем есть // Сельское чтение. М., 1843. Кн. 1. С. 100.

¹⁴ [Одоевский В.Ф.] Церковь // Сельское чтение. М., 1846. Кн. 4. С. 5.

ния» приобретает в «Сельском чтении» глубокий смысл: «О том, что в этой книжке есть, кем рассказано и на которой стороне листа или странице напечатано»¹⁵. Разнородные тексты существуют в едином пространстве; рассказанные – они становятся частью читательского опыта и воспринимаются совершенно особым образом.

Несомненно, Одоевский учел уроки европейской педагогики, в свою очередь он оказал влияние на Л.Н. Толстого и С.А. Рачинского; писатель использовал опыт создания фантастических текстов при редактировании книг «для народа» и объединил «сказочное» и «рациональное» во многих текстах. Авторы «Сельского чтения» попытались решить и проблему обучения крестьян, создавая «примеры» и «задачи», понятные читателям. Интересно было бы определить роль «Сельского чтения» в развитии «народной педагогики», связь альманаха с другими проектами Одоевского и Заблоцкого. Важно понять, какие специфические формы изложения использовались для передачи знаний грамотным крестьянам, как формировалось представление о «крестьянском мире» и как формируется единая нарративная структура в издании, авторы которого придерживаются подчас противоположных идейных позиций. И дальнейшее изучение альманаха поможет решить целый ряд вопросов, связанных и с историей литературы, и с историей педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гадурин С.С.* Расчет о том, сколько можно сберечь денег, не пивши вина во все // *Сельское чтение*. СПб.: Тип. М-ва государственных имуществ, 1848. Т. 1. 138 с.
2. *Заблоцкий А.П.* О том, что называется миром и что такое земля, – и о том, как велико славное Русское государство и что в нем есть // *Сельское чтение*. М., 1843. Кн. 1. 138 с.
3. *Загоскин М.Н.* Отец Василий // *Сельское чтение*. СПб.: Тип. Министерства государственных имуществ, 1848. Кн. 1. 138 с.
4. *Одоевский В.Ф.* Записки для моего праправнука. М.: Русский Мирь, 2006. 616 с.
5. *Одоевский В.Ф.* Избранные педагогические сочинения. М.: Учпедгиз, 1955. 368 с.
6. *Одоевский В.Ф.* Церковь // *Сельское чтение*. М., 1846. Кн. 4. 111 с.

¹⁵ [От редакции] // *Сельское чтение*. М., 1844. Кн. 2. С. 3.

7. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 479 с.
8. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. XIV. Арифметика / Под ред. и с примеч. П.И. Бирюкова. М.: Типография Товарищества И.Д. Сытина, 1913. С. 213.
9. [Электронный ресурс:] <https://skaramanga-1972.livejournal.com/457727.html>. (Дата обращения: 17.07.2019.)

II.
В.Ф. ОДОЕВСКИЙ:
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
ПОСТИЖЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА
И МУЗЫКИ

ЗНАЧЕНИЕ ЛИЧНОСТИ В.Ф. ОДОЕВСКОГО В ДЕЛЕ СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

К.С. ВЕРЕЩАГИНА

Дальневосточный государственный институт искусств

Аннотация: Изучение русского песенного фольклора занимало существенное место в творчестве В.Ф. Одоевского. Эти исследования имеют большое значение для становления российской музыкальной фольклористики как науки, хотя до сих пор эта сфера его деятельности требует более тщательного изучения. Цель статьи – выявление качественно нового подхода в собирании и осмыслении русских народных песен В.Ф. Одоевским.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, русский песенный фольклор, музыкальная культура России.

Вся музыкальная деятельность В.Ф. Одоевского была направлена на сохранение русской национальной – народной и профессиональной – культуры: «...рано или поздно в мир общей музыки (западноевропейской профессиональной музыки. – *К.В.*) – этого достояния всего человечества – вольется новая, живая струя, не подозреваемая еще западом, струя русской музыки»¹. Многогранное музыкальное наследие Одоевского включает в себя композиторские и музыкально-критические сочинения, деятельность по профессионализации образования на всех уровнях – от изданий по музыкальной грамоте до усилий по организации высших учебных заведений, исследования церковной и народной музыки и даже музыкально-технические изобретения².

¹ *Одоевский В.Ф.* Музыкальная грамота или основания музыки для не-музыкантов // *Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие /* Общ. ред., вступ. ст. и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 351.

² Об этом см.: *Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы /* Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. 524 с.; *Швецова О.Б.* Князь В.Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковного-певческого искусства // *Вестник ПСТГУ II: «Музыкальное искусство христианского мира».* 2008. Вып. 1 (2). С. 44–67; *Тухманова З.Г.* Энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского // *Старинная музыка.* 2005. № 3–4. С. 23–26.

После смерти Одоевского интерес к его творчеству не ослабевал, хотя еще в середине XX века Г.Б. Бернандт отмечал, что «в истории русской музыкальной культуры Одоевский сыграл выдающуюся, быть может, еще не оцененную должным образом роль (курсив мой. – К.В.)»³. В советское время не весь объем материалов мог публиковаться, в частности, О.П. Кузина отмечает следующее: «<...> по понятным причинам Г.Б. Бернандт смог поместить в свое собрание лишь те выступления в печати или письма, где о церковном пении говорилось либо в чисто теоретическом плане (исследование ладов и звукорядов), либо попутно <...>»⁴. До сих пор отдельные аспекты научно-исследовательской деятельности Одоевского нуждаются в более детальном изучении, в частности, русская народная музыка, хотя именно с его именем (наряду с А.В. Серовым) связывают возникновение «музыкальной фольклористики в собственном смысле слова»⁵.

Сфера исследований Одоевского в области музыкальной этнографии была чрезвычайно обширной, включая в себя как практическую деятельность по записи народных песен, так и разработку теории песенного фольклора. Теоретические взгляды на русскую народную песню были сформулированы Одоевским в 60-е годы XIX века, однако «уже в 30–40-е годы М. Глинка и В. Одоевский впервые задумываются над ладовым своеобразием старинных русских песен и подмечают, что их мелодика обнаруживает значительную близость к ладовым закономерностям знаменного распева и средневековым церковным ладам чисто мелодического склада, несоотносимым к исторически более поздним ладотональным нормам западноевропейской гармонии»⁶. Церковная и народная музыка стали главными его интересами после переезда в Москву в 1862 году, поскольку в Петербурге «многочисленные служебные и светские обязанности мешали отдавать ей столько времени, сколько бы хотелось»⁷.

³ *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 29.

⁴ Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. С. 7–8.

⁵ *Вульфийус П.А.* К истории русской музыкальной фольклористики // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 21.

⁶ *Гиппиус Е.В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. М.: Композитор, 2003. С. 81–82.

⁷ *Ляпунова А.С.* Н.Г. Рубинштейн и В.Ф. Одоевский // Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. М.: Дека-ВС, 2005. С. 18.

Русская народная песня рассматривалась им через призму профессионального церковно-певческого искусства, теорию которого Одоевский также активно разрабатывал в последние годы жизни. Опираясь, в первую очередь, на различные церковные певческие издания XVII–XVIII веков⁸, он «обращает внимание на структуру церковного звукоряда, ладовую принадлежность гласов, их начальные, конечные и господствующие тоны, интервалы, встречающиеся в мелодике знаменного распева, диапазон песнопений, их ритмику»⁹.

С этим же связана работа по созданию первого словаря церковно-певческих терминов¹⁰. Вся музыкально-теоретическая работа велась с ориентацией на специфику национальной культуры: «Важной тенденцией в работах Одоевского является стремление в некотором смысле “обрусить” музыковедческую терминологию»¹¹.

Перевод существующей устной песенной традиции на «технический язык» (т.е. разработка понятийного аппарата и терминологии для русской народной музыки) отражен в нескольких публикациях автора¹².

В речи на открытии Московской консерватории в 1866 году заключительные слова Одоевского были посвящены именно *русской народной музыке*: «Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши *подлинные* народные напевы и науке представится возможным бессознательное доньше ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение»¹³. Эта речь поставила во главу угла ключевые музыкально-

⁸ Швецова О.Б. Князь В.Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства. С. 49.

⁹ Там же. С. 52.

¹⁰ Там же. С. 64.

¹¹ Там же. С. 64.

¹² Одоевский В.Ф. Письмо к издателю об исконно великорусской музыке // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 276–285; Одоевский В.Ф. Русская и так называемая общая музыка // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 318–330; Одоевский В.Ф. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 371–384.

¹³ Одоевский В.Ф. Речь на открытии Московской консерватории // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие С. 306–307.

этнографические проблемы: как следует правильно собирать народные песни и как их анализировать.

К подлинным напевам, по мнению автора, относились старинные образцы песен («до-Петровских» времен), которые Одоевский называл «первообразом нашей народной музыки», поскольку элементы этих напевов проявлялись во всех песнях последующих эпох¹⁴. Именно такие образцы считались им наиболее ценными для анализа. Кроме исторической составляющей, князь всегда учитывал региональный аспект при сборе фольклорного материала – запись русских песен, по возможности, была различного происхождения – от разных исполнителей, в разных местностях, значительный интерес он проявлял и к песням других народов¹⁵. Он подчеркивал необходимость фиксирования различных версий напевов, по сути дела, формируя структурно-типологический подход к изучению фольклорного материала: «Вообще собиратели напевов, подобно собирателям слов, должны обращать особенное внимание на варианты одного и того же напева»¹⁶.

Важно отметить, что Одоевский был одним из первых, кто отметил наличие многоголосия в русских хорах: «<...> русскому человеку нужна гармония – нужна музыкальная община; – русский народ есть единственный народ, который сопровождает свою мелодию импровизированными аккордами; конечно, в этих аккордах нет той условной последовательности, которой мы учились в немецких теориях, – но, чтобы обвинить наши народные хоры, подождем, пока появится наконец теория гармонии, построенная на рациональном основании, на законе звуковых явлений в природе; до сих пор такая теория еще обретается в нетях»¹⁷.

Понимая, что наблюдение за народными исполнителями должно быть предельно аккуратным, а запись песен должна вестись с учетом всех ее специфических свойств (ладового строения, ритмической сво-

¹⁴ *Одоевский В.Ф.* Русская и так называемая общая музыка // *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 319–320.

¹⁵ Подробный анализ народных песен, собранных В.Ф. Одоевским, см.: *Грановский Б.Б.* Русские (от И.Е. Молчанова), украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В.Ф. Одоевского // *Фольклор: Песенное наследие.* М.: Наука, 1991. С. 173–251.

¹⁶ *Одоевский В.Ф.* Старинная песня // *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 254.

¹⁷ *Одоевский В.Ф.* Какая польза от музыки // *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 463.

боды, мелодических и словесных вариантов и т.п.), исследователь критически относился к существовавшим музыкальным сборникам. Он отвергал традицию обработки народных песен, поскольку она искажала самобытность русской мелодии. Особенно негативное отношение у него было к творчеству А.Е. Варламова: «<...> невежественный Варламов исказил все русские песни, попавшиеся ему под руку, но не менее виноваты в том Прач, Кашин, Шпревиц в Кирише Данилове, издание Калайдовича и другие»¹⁸.

Исходя из этого, Одоевский придерживался иных смысловых принципов при собирании фольклорного материала. Он записывал народные напевы от людей, хорошо знавших народную культуру. Исполнителями песен были и крестьяне, живущие в сельской местности, и выходцы из крестьянской среды¹⁹, и знатоки народного творчества, как В.И. Даль и П.А. Бессонов. Запись проводилась не только в городе: в дневнике князя встречаются упоминания деревни Козлово Тверской губернии, в которой тот часто гостил у родственников. «Одоевский там бывал неоднократно, о чем свидетельствуют его пометы на записях народных песен»²⁰. Такой подход существенно отличался от бытовавшей практики, когда напевы фиксировались в городской среде и далеко не всегда у носителей крестьянского фольклора²¹. В дневнике также встречаются заметки о собирании народных песен: «Крестьяне пели – записал несколько любопытных напевов»²²; «Записал несколько напевов от крестьянина Ивана Фомина»²³; «Бессонов и Даль обедали у меня, после обеда записывали разные русские напевы, которые пел Бессонов»²⁴. Тесные творческие свя-

¹⁸ *Одоевский В.Ф.* Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // *Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие.* С. 379.

¹⁹ В качестве яркого представителя крестьянской музыкальной культуры можно назвать И.Е. Молчанова – народного певца, организатора и руководителя народного хора, знатока русской народной песни. О творческой личности И.Е. Молчанова см.: *Грановский Б.Б.* Певец-самородок Иван Молчанов // *Советская музыка.* 1958. № 1. С. 86–91.

²⁰ Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. С. 256.

²¹ *Гиппиус Е.В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // *Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса.* М.: Композитор, 2003. С. 91.

²² Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. С. 98.

²³ Там же. С. 99.

²⁴ Там же. С. 76.

зи с П.А. Бессоновым способствовали тому, что из записей песен Одоевским с голоса П.А. Бессонова был составлен целый сборник, который, к сожалению, утрачен²⁵.

Для песен составлялся паспорт, где отмечалось место записи и данные исполнителя²⁶. Такой практики паспортизации напевов до Одоевского, по-видимому, не существовало.

Многолетний труд по собиранию и анализу народных песен был оформлен в виде нескольких работ, из которых только одна напечатана при жизни автора²⁷. Неоконченная статья «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами», посвященная народной песне из старообрядческой среды, вышла в свет уже после смерти Одоевского в Трудах Первого Археологического съезда в Москве в 1871 году, а в 1876 году в Вестнике Общества древне-русского искусства были опубликованы «Напевы русских песен», которые Е.В. Гиппиус назвал первым сборником научного характера, где «напевы не гармонируются, а излагаются как одноголосные мелодии без сопровождения»²⁸.

Сборник «Напевы русских песен», имеющий большое значение в развитии музыкальной этнографии, остался незамеченным (в отличие от вышедших в свет сборников других авторов). Возможно, ранняя кончина не позволила Одоевскому подготовит должным образом к печати этот ценный музыкально-этнографический материал. В сборнике отсутствуют какие-либо комментарии самого Одоевского, а также данные о происхождении песен. Е.В. Гиппиус отмечает, что сведения о песнях сохранились только в рукописях князя и не были включены редактором (В.Н. Кашперовым) в издание²⁹. Некоторые напевы представлены в черновом варианте: в нескольких номерах (№ 4, 5, 17, 25) вербальный текст имеет фрагментарный характер, в двух песнях (№ 34, 35) он вообще отсутствует; в № 37 в 6-м такте есть несовпадение ритма и тактового размера. По словам В.Н. Кашперова, песни были переписаны им без изме-

²⁵ Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. С. 236.

²⁶ Гиппиус Е.В. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века. С. 94.

²⁷ Статья В.Ф. Одоевского «Старинная песня» была напечатана: Русский архив. 1863. № 2. Стлб. 107–111.

²⁸ Гиппиус Е.В. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века. С. 91.

²⁹ Там же. С. 94.

нений, поскольку он полагался на авторитет Одоевского³⁰. Сборник состоит из 43-х одноголосных мелодий, без какой-либо гармонизации и аккомпанеента. По жанровому составу напевы разнообразны, в нем присутствуют не только различные лирические песни, но и детская песня (№ 5 «Зайнышка поскочи»), и духовные стихи (№ 10, 11).

Ритм и метр песен записывался или в переменных размерах (4/4 и 3/4 в № 3, 2/4 и 3/4 в № 16), или вообще без обозначения метра (№ 22, 27, 30). Такая запись кардинально отличалась от принятой «оптимизации» ритма в сборниках других авторов. По словам Е.В. Гиппиуса, «тексты протяжных песен в сборнике Прача <...> подтекстованы неверно благодаря приведению распетого стиха к равносложной стиховой форме и последующему искусственному размещению его под напевом»³¹.

Многие образцы из «Напевов русских песен» имеют ладоинтонационную самобытность, не испытавшую существенного воздействия городской культуры, они зиждятся не на мажоре/миноре, существующем в рамках октавного ладового объема (ладовый объем – термин Е.В. Герцмана), а на звукорядах, состоящих из узкообъемных ладовых структур в ладовых объемах терции и кварты: «Единораздельность квартовых и терцовых ладовых объемов, функционирующих по горизонтали/вертикали/диагонали, создают микрополифоническую “вязь” русского фольклорного/церковного многоголосия»³². О возможности использования норм обиходного звукоряда при осмыслении русского фольклорного интонирования, в частности, квартового ладового объема свидетельствует следующая мысль С.С. Скребкова: «Звуки, расположенные на расстоянии кварты вверх и вниз, фактически обладают одинаковыми ладовыми функциями»³³. На основании исследований С.В. Смоленского,

³⁰ *Одоевский В.Ф.* Напевы русских песен // Вестник Общества древне-русского искусства при Московском Публичном музее / Под ред. Г.Д. Филимонова. М., 1876. № 11–12. С. 127.

³¹ *Гиппиус Е.В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века. С. 73–74.

³² *Лутинос С.Б.* К вопросу о единораздельности квартовых/терцовых ладовых объемов в ambitусе обиходного звукоряда // Византийский след в культуре и искусстве тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай – Корея – США – Австралия – Россия: материалы международной конференции. Владивосток: Дальнаука, 2012. С. 203.

³³ *Скребков С.С.* Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века: Очерки. М.: Музыка, 1969. С. 17.

Г.С. Федоровой и Г.В. Алексеевой, а также концепции «терцовой индукции» Л.А. Мазеля. С.Б. Лупинос трактует «большое согласие», «малое согласие», «укошенное согласие» как термины, маркирующие больше-терцовые и малотерцовые ладовые объемы большетерцовых и малотерцовых трихордов³⁴.

Для Одоевского достоверная фиксация фольклорного материала была принципиальным моментом. Внимание к деталям ритма и лада отражено в черновых записях князя, когда он неоднократно фиксировал мелодии для последующего составления чистового варианта, который мог бы отразить все метроритмические и интонационные нюансы³⁵. В архивных документах Одоевского, рассмотренных Б.Б. Грановским, в песне «Не шатайся, ах, ты, не валяйся» над двумя нотами есть знаки «+», «#», которые остались не расшифрованными. Не исключено, что они обозначали темперацию меньше полутона, которую невозможно зафиксировать посредством принятой пятилинейной нотации³⁶. В частности, при расшифровке песни «Ах, да уж ты молодость» стремление автора точно записать ступенеинтервальные структуры нетемперированного строя привело Одоевского к необходимости использования знаков диеза и дубль-диеза в значении, не соответствующем нормам мажора/минора (см. Пример 1).

Пример 1

А да уж ты мо - ло -

(черновой вариант)

Ах да уж ты мо - ло -

(авторизованная запись)

В черновом варианте автор поставил знаки *си диез* и *до дубль-диез*, но в авторизованной записи эти ноты не исправлены на *до* и *ре*. По-

³⁴ Лупинос С.Б. К вопросу о единораздельности квартовых/терцовых ладовых объемов в амбигуе обиходного звукоряда. С. 203.

³⁵ Грановский Б.Б. Русские (от И.Е. Молчанова), украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В. Ф. Одоевского. С. 192–193.

³⁶ Там же. С. 192–193.

видимому, Одоевский подразумевал именно звуки *си* и *до*, только с тенденцией к повышению³⁷.

Подобная ситуация описана Одоевским при записи песни с голоса И.Е. Молчанова «У Троицы, у Сергия, было дело под Москвою»: «<...> я заметил, что *Si* певца никак не подходит к моему фортепианному *Si*; и Молчанов также заметил, что здесь что-то не то. Когда я пел этот напев, то певец находил, что я пою верно; когда я повторил, тщательно стараясь воспроизвести интервал певца, то оказалось, что и мой голос не совпадал с фортепианным *Si*»³⁸. В этом контексте заслуживает внимания исследование русских народных песен, проведенное А.В. Харуто. В некоторых песнях им были обнаружены особенности интонирования: «Компьютерный анализ позволил выявить точные значения звуков и показал, что на октаву приходится пятнадцать ступеней, а не двенадцать»³⁹. Таким образом, образцы фиксации ладоинтонационной природы русского песенного фольклора могут рассматриваться как свидетельство стабильности норм музыкального фольклорного мышления на значительном временном отрезке, в чем и проявляется историко-культурная ценность сохранившихся трудов Одоевского и их непреходящее значение. Вклад Одоевского в развитие музыкальной фольклористики сложно переоценить – он заложил основы научного подхода к изучению русского песенного фольклора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вульфicus П.А.* К истории русской музыкальной фольклористики // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. М.: Музыка, 1979. С. 10–72.
2. *Гиппиус Е.В.* Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века // Материалы и ста-

³⁷ *Грановский Б.Б.* Русские (от И.Е. Молчанова), украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В.Ф. Одоевского. С. 183–186.

³⁸ *Одоевский В.Ф.* Русский простолудин // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 481.

³⁹ *Харуто А.В., Смирнов Д.В.* Использование компьютерного анализа в исследовании звуковысотного строения народной музыки // Музыка устной традиции: материалы международных научных конференций памяти А.В. Рудневой / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сборник 27. М.: Изд-во Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 1999. С. 336.

- ты к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е.А. Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 59–112.
3. *Грановский Б.Б.* Певец-самородок Иван Молчанов // Советская музыка. 1958. № 1. С. 86–91.
 4. *Грановский Б.Б.* Русские (от И.Е. Молчанова) украинские, литовские, казахские, чеченские песни и напевы в собрании В.Ф. Одоевского // Фольклор: Песенное наследие. М.: Наука, 1991. С. 176–251.
 5. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. 524 с.
 6. *Лупинос С.Б.* К вопросу о единораздельности кварттовых/терцовых ладовых объемов в амбитусе обиходного звукоряда // Византийский след в культуре и искусстве тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай – Корея – США – Австралия – Россия: материалы международной конференции. Владивосток: Дальнаука, 2012. С. 200–206.
 7. *Ляпунова А.С.* Н.Г. Рубинштейн и В.Ф. Одоевский / Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. С. 15–73.
 8. *Одоевский В.Ф.* Какая польза от музыки // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 459–463.
 9. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие / Общ. ред, вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. 729 с.
 10. *Одоевский В.Ф.* Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 371–384.
 11. *Одоевский В.Ф.* Музыкальная грамота или основания музыки для не-музыкантов // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 346–368.
 12. *Одоевский В.Ф.* Напевы русских песен // Вестник Общества древне-русского искусства при Московском Публичном музее / под ред. Г.Д. Филимонова. М., 1876. № 11–12. С. 127–134.
 13. *Одоевский В.Ф.* Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконно великорусской музыке // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 276–285.
 14. *Одоевский В.Ф.* Речь на открытии Московской консерватории // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 305–307.
 15. *Одоевский В.Ф.* Русская и так называемая общая музыка // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 318–330.

16. *Одоевский В.Ф.* «Русский простолудин» // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 481–482.
17. *Одоевский В.Ф.* Старинная песня // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и прим. Г.Б. Бернандта. М.: Гос. музыкальное издательство, 1956. С. 252–254.
18. *Скребков С.С.* Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века: Очерки. М.: Музыка, 1969. 118 с.
19. *Тухманова З.Г.* Энгармонический рояль князя В.Ф. Одоевского // Старинная музыка. 2005. № 3–4. С. 23–26.
20. *Харуто А.В., Смирнов Д.В.* Использование компьютерного анализа в исследовании звуковысотного строения народной музыки // Музыка устной традиции: материалы международных научных конференций памяти А.В. Рудневой / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сборник 27. М.: Изд-во Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 1999. С. 335–340.
21. *Швецова О.Б.* Князь В.Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковного-певческого искусства // Вестник ПСТГУ II: «Музыкальное искусство христианского мира». 2008. Вып. 1 (2). С. 44–67.

**ОТ ПРЕДАНИЯ К ЛЕГЕНДЕ И СКАЗАНИЮ:
К ВОПРОСУ О «ПСЕВДОФОЛЬКЛОРНЫХ»
ЖАНРОВЫХ ОБОЗНАЧЕНИЯХ
В ПРОЗЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО**

Н.А. Тулякова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»*

Аннотация: В статье анализируются произведения, названные В.Ф. Одоевским преданиями, легендами и сказаниями. Цель исследования – определить, строятся ли обозначенные таким образом тексты по схожим или различным принципам. Проведенный анализ говорит о том, что предание – самостоятельный жанр в раннем творчестве Одоевского, сообщающий древнюю восточную истину и построенный как двухплановая аллегория. Легенда и сказание отличаются от предания, но граница между ними менее очевидна. Главное отличие от предания заключается в повышении роли читателя.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, малая проза, жанр, предание, сказание, легенда.

Вопросы жанровой принадлежности прозы В.Ф. Одоевского в последнее время активно исследуются. В центре внимания – роман, аполог, фантастическая повесть, сказка, цикл. Три жанра, которые в творчестве писателя можно считать маргинальными – предание, сказание, легенда, – не получили подробного освещения, особенно в сравнительном аспекте. Те тексты, которые автор именует преданиями, исследователи часто называют незрелыми или слабыми. Н. Корнуэлл полагает даже, что их следует не считать художественной прозой, а рассматривать как сатирические или социальные зарисовки, философско-психологические этюды¹. Еще одна тенденция в исследовательской литературе – анализ данных форм в рамках иных жанров малой прозы, без учета авторских жанровых обозначений. Тем не менее изучение произведений в их связи с

¹ *Cornwell N. Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics. Collected Essays. Providence; Oxford: Berghahn books, 1998. P. 37.*

жанровыми маркерами позволяет более полно понять авторскую интенцию, а также представить авторскую жанровую систему в целом и соотнести ее с жанровой системой эпохи.

Цель настоящего исследования – определить, строятся ли тексты, обозначенные Одоевским как предание, легенда и сказание, по схожим или различным принципам. Прежде всего будут определены конститутивные признаки наиболее многочисленной группы текстов, названных преданиями. Легенда и сказание будут сопоставлены с обозначенным жанровым каноном и между собой. Выбор данных жанров обусловлен тем, что они проистекают из жанров русской народной словесности и в фольклористике традиционно сравниваются. Известно, что Одоевский интересовался фольклором и оставил несколько высказываний касательно этих жанров. По мнению Н. Корнуэлла, можно говорить о развитой Одоевским теории легенды или эпоса в широком смысле слова².

Необходимо отметить, что в русской литературе начала XIX века слова «предание», «легенда» и «сказание» часто использовались как эквиваленты: один и тот же текст мог публиковаться с разными жанровыми подзаголовками. Кроме того, эти слова не включались в литературные словари и энциклопедии³, а знаний о соответствующих фольклорных жанрах было еще недостаточно. Вот почему эти жанровые обозначения не следует воспринимать как данность: прежде необходимы анализ причин их употребления и критическая оценка сформированности жанра.

В книге «Опыты рассказа о старинных и современных народных преданиях» (1844) Одоевский объясняет значение слова «предание»: «Обыкновенно сему слову присвоается значение: *древнего сказания*, я принимаю это слово в более простом и общем его значении, т.е. в значении всего, что *передается* от лица к лицу»⁴. Количество текстов с заглавием или подзаголовком «предание» и их схожая структура позволяют говорить о некоем жанровом шаблоне. Представляется, что В.И. Сахаров и А.В. Кореньков, утверждая, что Одоевский в преданиях создает

² Cornwell N. The European «Nights» tradition: «Potocki» and Odoevsky's «Russian Nights» // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение, журналистика. 2001. № 5. С. 6.

³ Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: Тип-я Императорской Российской Академии, 1821; Милютин Д.А. Опыт литературного словаря. М.: Универс. тип-я, 1831.

⁴ Одоевский В.Ф. Опыты рассказа о современных и древних народных преданиях // Одоевский В.Ф. Сочинения. Т. 3. СПб.: Иванов, 1844. С. 43.

собственную мифологию⁵, более правы, чем Корнуэлл⁶ и М.А. Турьян⁷, полагающие, что писатель перевел или переложил несколько историй из «Панчатантры», поскольку данные сюжеты в ней действительно отсутствуют. Подобная неточность авторитетных исследователей вызвана, очевидно, аналогией с апологами Одоевского, сюжеты которых были заимствованы из индийских басен.

В 1820-х годах молодой Одоевский создает несколько текстов с жанровыми обозначениями «предание»: мини-цикл «Санскритские предания» («Смертная песнь», «Тени праотцев») (1824), «Радуга – Цветы – Иносказание. Индийское предание» (1824), «Бесструнная лютня. Персидское предание» (1825), «Заветная книга. Древнее предание» (1826).

В исследовательской литературе предания Одоевского обычно рассматриваются как апологи⁸. Однако термин «аполлог» применялся писателем к другим текстам («Четыре аполога», 1824). «Санскритские предания» Одоевский включил в «Опыты рассказа о современных и древних народных преданиях», что указывает на осознанный выбор этого слова. Кроме того, апологи и предания отличны структурно. Так, М.С. Штерн доказывает, что тексты с подзаголовком «предание» более сложны в композиционном отношении, чем апологи⁹. С точки зрения тематики, апологи Одоевского сатиризируют социальные и культурные нормы¹⁰, в то время как предания более философичны, хотя и сохраняют связь с дидактическими жанрами, которые в первой половине XIX века представляли собой значительную часть художественной литературы¹¹.

⁵ *Титов В.П., Сахаров В.И., Кореньков А.В.* Письмо Одоевскому // Контекст. Литературно-критические исследования: 1994–1995. М.: Наследие, 1996. С. 140.

⁶ *Cornwell N.* Vladimir Odoyevsky... P. 47.

⁷ *Турьян М.А.* «Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 140.

⁸ *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 90; *Киселев В.С.* Телеология «Сочинений князя В.Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2. С. 45.

⁹ *Штерн М.С.* Апологи В.Ф. Одоевского и судьба дидактико-аллегорических жанров в русской литературе первых десятилетий XIX века // Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1979. С. 115.

¹⁰ *Cornwell N.* The Life, Times and Milieu of V.F. Odoyevsky, 1804–1869. L.: The Athlone press, 1986. P. 32.

¹¹ *Галич А.И.* Опыт науки изящного. СПб.: В типографии департамента народного просвещения, 1825. С. 203.

Пять преданий Одоевского – короткие прозаические тексты. В них отсутствует индивидуализация образов, что роднит их с жанром притчи¹². С другой стороны, это часто тексты лично окрашенные, помещенные в альбомы друзей и предназначенные кругу избранных. Так, «Заветной книге» предпослана фраза: «Написано на первом листе альбома А.Н. Верстовского»¹³, а перед «Санскритскими преданиями» значится: «В альбом Кн. З.А. Волконской»¹⁴. Предания имеют ряд общих черт: композиция, хронотоп, модальность, которые могут считаться жанрообразующими, так как демонстрируют высокую степень устойчивости.

С точки зрения сюжета, в текстах отсутствует конфликт. Предание представляет собой развернутую аллегорию, основанную на метафорическом значении слова или на иллюстрации общего принципа. Это двуплановое повествование, где один план указывает на другой. Обозначаемое, хотя и очень лапидарно, но эксплицировано. Так, «Бесструнная лютня» строится вокруг сложного образа лютни, которая управляет вселенной, но сама оструняется лучами солнца: «Вы ли пресмыкающиеся по земле с бесструнными лютнями мните похитить божественный дар песней и дум высоких? Дождитесь, пока взойдет для вас солнце – вдохновение и оживит лучами своими вашу мертвую лютню; без того – тщетно будете терзать ее и требовать от нее небесной гармонии, – она лишь издаст звуки глухие, смешные, плачевные»¹⁵.

В случае, когда предание является примером какой-либо истины, ему свойствен дидактизм. Предание «Тени праотцев» построено как два параллельных эпизода: в первом брамину удается излечить больного, окружающие восхваляют тени праотцев; во втором больной умирает, в этом виноват брамина. В общем смысле предание сообщает, что люди часто не могут различить добро и зло и движимы предрассудками.

Вторая конститутивная черта предания – хронотоп. Все тексты связаны с Древним Востоком (Индия, Персия). Выбранная эпоха – очень дальняя, с чрезвычайно размытыми границами:

¹² Штерн М.С. Указ. соч. С. 116.

¹³ Одоевский В.Ф. Заветная книга. Древнее предание // Урания: Карманная книжка на 1826 год для любителей и любителей русской словесности, изданная М. Погодиным. М.: Тип-я С. Селивановского, 1826. С. 201.

¹⁴ Одоевский В.Ф. Опыт рассказа... С. 77.

¹⁵ Одоевский В.Ф. Бесструнная лютня. Персидское предание // Московский телеграф. 1825. № 22. С. 151–152.

В первые дни мира, когда земля и небо были еще неразлучны, когда земля улыбалась небом, и небо не поглощало в себе всех земных чувствований, когда наслаждения людей были земные и небесные вместе, когда все были браминами...¹⁶

Это подчеркивает мифопоэтический характер предания, максимально удаленный от окружающего читателя быта.

С особенностями хронотопа связана способность предания воспроизводить структуру мифа, прежде всего космогонического или этиологического. Речь в преданиях идет чаще всего о начальном этапе какого-либо явления: как река обрела чудесные свойства; как появились цветы, радуга, иносказания; как был устроен мир.

Что касается модальности преданий, то она обусловлена выбором повествовательной позиции и интонации. В преданиях используется всеведущий неперсонифицированный повествователь. Согласно В.С. Киселеву, предания – пророчества или восстановление утраченного знания¹⁷. Правдивость текстов не комментируется, они подаются как священная правда, т.е. предания обладают высоким статусом, как, собственно, и предметы, о которых они повествуют.

Кроме того, интонация преданий торжественна и возвышенна за счет высокого уровня абстракции: «В таинственной Индии хранится предание о чудной песне, древними богами завещанной человеку. Простолюдины боятся петь ее, ибо она сжигает певца»¹⁸. О чем поется в песне, повествователем не сообщается. Подобным же образом «Заветная книга» рассказывает, как некие сакральные истины были утрачены человечеством, но сами истины не раскрываются.

В целом анализ указывает на системный характер трактовки категорий сюжета, хронотопа и модальности в преданиях Одоевского. Это позволяет говорить о жанровом образце предания, пограничного между дидактическим и мифопоэтическим повествованием.

Характерные признаки легенды и сказания выделяются на фоне жанрового канона преданий Одоевского, хотя в его творчестве можно найти лишь их единичные случаи. Сопоставим выделенные для предания категории – сюжет, хронотоп, модальность – с тем, как они реализованы в текстах легенды и сказания.

¹⁶ Одоевский В.Ф. Заветная книга... С. 201.

¹⁷ Киселев В.С. Указ. соч. С. 48.

¹⁸ Одоевский В.Ф. Опыты рассказа... С. 77.

Одоевский называет два своих текста легендами. Первый из них – «Старинная легенда», отрывок из неоконченной повести «Винченцо и Цецилия» (1828). Легенда включает всего сто девять слов и вряд ли может быть проанализирована в связи с фрагментарностью текста. Второй – также интекст, «Финская легенда», вошедшая в повесть «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» (1840) и позднее в дилогию «Саламандра» (1844).

Как сказание обозначен один текст – «Необойденный дом. Древнее сказание о калике перехожей, и о некоем старце» (1840). В жанровом отношении это произведение получало самые разные определения: бытовой рассказ¹⁹, детская сказка²⁰, легенда²¹, философская притча²², агиографическая сказка, философско-романтическая повесть²³.

Как и предание, легенда коротка, но в ином роде. Она используется как текст в тексте, и большая часть информации содержится в раме, из которой читатель узнает о времени и месте рассказывания, о рассказчике, о причинах, побудивших его поведать слушателям историю. Сама же «Финская легенда» излагает основную суть событий Северной войны, говорит о рождении Петра I и Карла XII, основании Санкт-Петербурга, наводнениях. Мифологические образы солнца, месяца, гор взаимодействуют с образами конкретных людей, и войны и цари становятся частью мифологической картины мира²⁴. Предание воспроизводит миф, легенда мифологизирует историю. В отличие от двухпланового предания, легенда однопланова, т.е. читатель должен сам расшифровать текст и узнать исторические события.

Сказание «Необойденный дом» использует сюжет о раскаявшемся грешнике. Оно намного длиннее предания и легенды – не только за счет усложненного сюжета, но и за счет многочисленных мотивных повто-

¹⁹ Сумцов Н.Ф. Князь В.Ф. Одоевский. Харьков: Тип-я М. Зильбергера, 1884. С. 44.

²⁰ Кони А.Ф. Одоевский // Энциклопедический словарь / Под ред. И. Андреевского. Т. 21. СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1897. С. 749.

²¹ Киселев В.С. Указ. соч. С. 49.

²² Зимилова А.О. Архетипическое начало в рассказе В.Ф. Одоевского «Необойденный дом» // Вестник Тверского государственного университета. Филология. 2017. № 1. С. 40.

²³ Cornwell N. The Life... P. 56.

²⁴ Пацаева Т.Н. Построение сюжета фантастической повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // Вестник Дагестанского университета. Гуманитарные науки. 2017. № 32 (2). С. 72.

ров. Как и легенда, сказание однопланово. Сюжетный план явно указывает на существование второго, подразумеваемого плана, который, однако, не эксплицирован: рассказ о заблудившейся старушке отсылает к христианским мотивам скитания души. Используется символическая логика²⁵, основанная на соединении мифологических, религиозных, фольклорных образов и архетипов, в отличие от легенды, где устанавливается прямое соответствие между историей и мифом. События сказания невозможно истолковать однозначно, т.е. авторская интенция затемнена. Таким образом, предание рассказывает о первоосновах, которые реализованы в истории, легенда показывает историю через миф, а сказание сообщает универсальную правду, у которой нет исходной точки.

В то время как хронотоп предания максимально удален от читателя, в легенде и сказании он читателю знаком. Хронотоп «Финской легенды» легко узнаваем, но взгляд на события выбран внешний: о Северной войне повествует финн. Впечатление «остраненного» рассказа усиливается использованием экзонимов: «вейнелейсы» вместо «русские», «рутцы» вместо «шведы», «тиетаи» вместо «мудрецы».

Хронотоп сказания также узнаваем: «Давным-давно, в те годы, которых и деды не запомнят, на заре ранней, утренней шла путем-дорогою калика перехожая; спешила она в Заринский монастырь на богомолье, родителей помянуть, чудотворным иконам поклониться»²⁶. Место действия в сказании включает русские реалии и русский узнаваемый пейзаж, но без прямого названия страны. Таким образом достигается обратный легенде эффект доместикации.

Временное измерение в легенде и сказании более конкретно и близко читателю, чем в предании, претендующем на древность. Легенда смешивает временные парадигмы: мифологический Золотой век соседствует с исторической Северной войной; таким образом устанавливается параллель между историей и мифом. В сказании время историческое не конкретизируется, но комплексом средств создается образ ушедшего прошлого. Кроме того, время в «Необойденном доме» становится предметом описания и осмысления. Акцент делается на суточном времени, которое имеет символическое значение и соотносится с этапами жизненного пути человека и его души.

Что касается модальности, то достоверность легенды не комментируется внутри текста. В предисловии же к «Южному берегу Финляндии

²⁵ Киселев В.С. Указ. соч. С. 56.

²⁶ Одоевский В.Ф. Опыт рассказа... С. 57.

в начале XVIII столетия» Одоевский приводит исторические причины для возникновения легенд:

<...> Известия о всем происходящем в мире до них <Финнов> доходят в виде искаженных слухов; в каждой хижине этот слух дополняется каким-либо чудесным рассказом (ибо Финны большие рассказчики), и так мало-помалу происшествие, вчера случившееся, у них обращается в баснословное предание: явление любопытное, объясняющее до некоторой степени, каким образом образовались древние мифы²⁷.

Однако изображение старого финна напоминает духовидца: «Старик <...> печально наклонил голову, седые локоны нависли на его бледные морщины, он сложил руки на коленях и, качая головою, стал говорить, как будто самому себе»²⁸. Это противоречие между логическим и мистическим объяснением возникновения легенды обычно не замечается, но подтверждает тезис Н. Корнуэлла о том, что Одоевский настаивал на соединении в человеке трех элементов – религиозного, когнитивного и эстетического, представленных верой, наукой и искусством соответственно²⁹. В связи с этим достоверность рассказа становится спорной.

Тон сказания менее торжествен, так как используются выражения, свойственные крестьянской речи, а также актуализируется фольклорный (сказочный) образец жанра. Тем не менее правдивость событий не подвергается повествователем сомнению, а ценность истины повышается за счет того, что в разгадке тайны участвует читатель.

Таким образом, предания, созданные Одоевским в 1820-х годах, образуют корпус текстов с повторяющимися, устойчивыми признаками. Задача предания – передать читателю истину, рожденную на Востоке в древние времена. Истина представлена как аллегория, оба плана которой эксплицированы в тексте. Легенда и сказание, написанные в 1840 году, прибегают к иным жанровым стратегиям, и черты предания для них не характерны. Кроме того, легенда и сказание явственно отличаются друг от друга. Легенда – это персонифицированное повествование, в котором

²⁷ Одоевский В.Ф. Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия // Одоевский В.Ф. Сочинения. Т. 2. СПб.: Иванов, 1844. С. 147.

²⁸ Там же. С. 142–143.

²⁹ Cornwell N. Vladimir Odoevsky... P. 16.

мифологизируются реальные исторические события, а подлинность текста подвергается повествователем сомнению. Драматичное сказание построено вокруг архетипов и символов и намекает на некую христианскую истину, не раскрывая ее.

Единичность легенд и сказаний Одоевского не позволяет выявить конститутивные черты этих жанров, и на данном этапе исследования невозможно установить, являются ли категории композиции, хронотопа и модальности ключевыми для них. Однако очевидно, что для предания, легенды и сказания эти категории различны. Вероятно, у Одоевского не было осознанной концепции легенды или сказания, но он не мог не ощущать разницу между этими жанровыми обозначениями.

Проведенный анализ еще раз подтверждает развитый М.С. Штерн аргумент о том, что эволюция жанровых форм в творчестве Одоевского совпадает с изменением его взглядов³⁰. Одоевский двигался от предания, представлявшего вечную и священную истину, единую для всех, к легенде и сказанию, где истина лично окрашена. В то же время сдвиги в жанровых предпочтениях могут отражать новый этап в характерном для писателя поиске связи между традиционным мифом и легендой и повседневной реальностью, который, по мнению С. Карлинского, определял собой философию Одоевского³¹. Переход от предания к легенде и сказанию, совпадающий с эволюцией философии писателя³², также указывает на отказ от дидактических форм и попытку создать новые жанры, где повышается роль читателя в постижении истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галич А.И.* Опыт науки изящного. СПб.: В типографии департамента народного просвещения, 1825. 223 с.
2. *Зимилева А.О.* Архетипическое начало в рассказе В.Ф. Одоевского «Необойденный дом» // Вестник Тверского государственного университета. Филология. 2017. № 1. С. 39–44.
3. *Киселев В.С.* Телеология «Сочинений князя В.Ф. Одоевского» (1844): принципы составления, композиция, жанровое целое // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2. С. 45–62.

³⁰ *Штерн М.С.* Указ. соч. С. 122.

³¹ *Karlinsky S.* A Hollow Shape: the Philosophical Tales of Prince Vladimir Odoevsky // Studies in Romanticism. 1996. № 5 (3). P. 173.

³² *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. С. 159–160.

4. *Кони А.Ф.* Одоевский // Энциклопедический словарь / Под ред. И. Андреевского. СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1897. Т. 21. С. 748–752.
5. *Мани Ю.В.* Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. 382 с.
6. *Милотин Д.А.* Опыт литературного словаря. М.: Универс. тип-я, 1831. 204 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Бесструнная лютия. Персидское предание // Московский телеграф. 1825. № 22. С. 151–152.
8. *Одоевский В.Ф.* Заветная книга. Древнее предание // Уралия: Карманная книжка на 1826 год для любительниц и любителей русской словесности, изданная М. Погодиным. М.: Тип-я С. Селивановского, 1826. С. 201–204.
9. *Одоевский В.Ф.* Опыты рассказа о современных и древних народных преданиях // Одоевский В.Ф. Сочинения. Т. 3. СПб.: Иванов, 1844. С. 43–166.
10. *Одоевский В.Ф.* Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия // Одоевский В.Ф. Сочинения. Т. 2. СПб.: Иванов, 1844. С. 141–217.
11. *Остолопов Н.Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: Тип-я Императорской Российской Академии, 1821.
12. *Пашаева Т.Н.* Построение сюжета фантастической повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // Вестник Дагестанского университета. Гуманитарные науки. 2017. № 32 (2). С. 69–76.
13. *Суццов Н.Ф.* Князь В.Ф. Одоевский. Харьков: Тип-я М. Зильбергера, 1884. 63 с.
14. *Титов В.П., Сахаров В.И., Кореньков А.В.* Письмо Одоевскому // Контекст. Литературно-критические исследования: 1994–1995. М.: Наследие, 1996. С. 122–145.
15. *Турьян М.А.* «Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 131–168.
16. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 398 с.
17. *Штерн М.С.* Апологи В.Ф. Одоевского и судьба дидактико-аллегорических жанров в русской литературе первых десятилетий XIX века // Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1979. С. 108–122.
18. *Cornwell N.* The European «Nights» tradition: «Potocki» and Odoevsky's «Russian Nights» // Вестник Российского университета дружбы народов. Литературоведение, журналистика. 2001. № 5. С. 5–11.
19. *Cornwell N.* The Life, Times and Milieu of V.F. Odoevsky, 1804–1869. L.: The Athlone press, 1986. 417 p.
20. *Cornwell N.* Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics. Collected Essays. Providence; Oxford: Berghahn books, 1998. 174 p.
21. *Karlinsky S.* A Hollow Shape: the Philosophical Tales of Prince Vladimir Odoevsky // Studies in Romanticism. 1996. № 5 (3). P. 169–182.

ОБРАЗ УЛИЧНОГО АРТИСТА В РАССКАЗЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «ШАРМАНЩИК»

С.П. Сорокина

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье анализируется рассказ В.Ф. Одоевского «Шарманщик», являющийся одним из первых в русской литературе обращений к теме уличного артиста. Автор предпринимает попытку ответить на вопрос о причинах интереса писателя к данной теме и особенностях ее интерпретации. В то же время рассказ Одоевского рассматривается как источник сведений о мало описанном в литературе первой половины XIX века феномене народной городской театрально-зрелищной культуры в сопоставлении с очерком Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики».

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, фольклор, детская литература, «Шарманщик», уличный артист, народный городской театр, народная зрелищная культура.

Уличный артист во все времена был и остается неизменным участником праздничной и будничной жизни города. Однако сведений о бродячих труппах, их составе, репертуаре и прочем сохранилось чрезвычайно мало. Вплоть до 1840-х годов в письменных памятниках, документах, мемуарах встречаются отдельные крайне фрагментарные упоминания, которые лишь в самом общем плане дают представление об этом явлении народной культуры. Начиная с середины XIX века ситуация несколько меняется: уличный артист становится объектом изображения не только в мемуарной, но и очерковой, художественной литературе. Поскольку таких обращений не очень много, каждое из них представляет несомненный интерес.

Необходимо отметить, что на рубеже XVIII–XIX веков уличное исполнительство претерпевает серьезные изменения, так как именно в это время в России появляются шарманка и, соответственно, фигура шарманщика, которая, начиная с 40-х годов XIX столетия и до 20-х годов XX века, является стержневой для народной городской зрелищной традиции. В такой роли шарманщик довольно быстро утверждается на уличной сцене и на «сцене» отечественной культуры. Показательно, что если в одном из редких свидетельств о бродячем театре начала XIX века – описании

князя И.М. Долгорукого своего посещения Макарьевской ярмарки в 1813 году¹ – автор в качестве наиболее характерных и популярных представителей ярмарочных зрелищ упоминает кукольника и *гудочника*², то в 1845 году Д.В. Григорович, создавая очерк «Петербургские шарманщики», уже именно *шарманщику* отводит роль типичной и центральной фигуры городского уличного исполнительства. Таким образом, менее чем за полвека шарманка из заморской диковинки превращается в некий знак «низового» народного театрально-зрелищного искусства. Примечательно, что не только Григорович в это время делает шарманщика героем литературного произведения – документально ориентированного физиологического очерка. Примерно тогда же фигура шарманщика привлекла внимание В.Ф. Одоевского, который отвел ему роль главного действующего лица одного из своих рассказов для детей.

На первый взгляд, кажется странным обращение этого писателя, принадлежавшего к одному из древнейших аристократических родов, далекого как от простонародной среды, так и от социальной проблематики, с ней связанной, к фигуре бедного артиста-ремесленника. Так, П.Н. Сакулин отмечал, что «в бытовой беллетристике» Одоевский наибольшее внимание уделял жизни высшего общества, «е он лучше знает, к ней питает больше симпатии, как к своей родной сфере <...>»³. Однако стоит отметить, что жизнь, по крайней мере, среднего класса российского общества не была для Одоевского абсолютно закрытой. По матери он происходил из обедневших дворян и с детства имел возможность познакомиться с небогатой и незнатной Москвой в доме бабушки по материнской линии⁴. Современники Одоевского и его исследователи отмечают

¹ *Долгорукий И.М.* Журнал путешественника из Москвы в Нижний 1813 года // Долгорукий И.М. Изборник. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 108.

² Гудок – струнный музыкальный инструмент, на котором играли скоморохи и уличные музыканты вплоть до начала XIX в.

³ *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 168.

⁴ Особенно тесным общение Владимира Одоевского с родней матери становится после смерти отца в 1808 г. Вслед за недолгим пребыванием в доме деда по отцу Сергея Ивановича мальчик, по словам М.А. Турьян, «перекочевывает в руки филипповской родни (родня по материнской линии. – С.С.) и поселяется с матерью – неизвестно, то ли в собственном их доме, то ли, возможно, если дом уже продан, – в наемном или у бабки Авдотьи. Судя по позднешему упорному молчанию Одоевского об этой поре детства, о том, что он никогда не хотел вспоминать, – веро-

своеобразный демократизм во взглядах писателя⁵. Любопытен факт, касающийся его петербургского литературного салона, где, в отличие от других великосветских собраний, представители знати могли свободно встретиться с писателями-разночинцами⁶. Обратим внимание, что в салон Одоевского были вхожи Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Д.В. Григорович, писатели, также в большей или меньшей мере затронувшие в своем творчестве тему бродячего артиста.

Ряд моментов, объясняющих интерес Одоевского к фигуре уличного музыканта и позволяющих говорить даже об определенной неслучайности появления данного образа в его произведении, обнаруживается в творческих установках писателя.

Жизнь представителей среднего и низшего класса нашла отражение в нескольких произведениях Одоевского⁷. Причем одно из них – рассказ «Мартингал» – было опубликовано в программном для натуральной школы издании – «Петербургском сборнике» (1846) Н.А. Некрасова (в другом манифесте этой школы, «Физиологии Петербурга», годом раньше, в 1845-м, вышел уже упоминавшийся очерк «Петербургские шарманщики» Григоровича). Упомянем также новеллу «Живописец» (1839)⁸, повествующую о судьбе бедного художника. Здесь история жизни представителя социальных низов столицы служит Одоевскому для раскрытия одной из излюбленных им романтических тем – столкновение творческой личности, высоких духовных потребностей с «пошлой прозой жизни». Любопытно, однако, что в этом рассказе писатель мельком упоминает об уличном музыканте как представителе самого нищего слоя петербуржцев. Главный герой, начинающий живописец Шумский, восторженно делится с знакомой, богатой мещанкой Марфой Андреевной, мечтами о своей будущности художника. На что она ему иронически отвечает: «И впрямь

ятнее последнее» (*Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 20).

⁵ *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М.: Гослитиздат, 1950. С. 89; *Сахаров В.И.* О жизни и творениях В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Русские ночи. Статьи. М.: Художественная литература, 1981. С. 14.

⁶ *Аронсон М.* Кружки и салоны // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л.: Прибой, 1929. С. 71–72.

⁷ Обзор произведений Одоевского, изображающих жизнь среднего и низшего классов см.: *Сакулин П.Н.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 2. С. 125–166.

⁸ *Одоевский В.Ф.* Живописец // Одоевский В.Ф. Сочинения: 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. С. 325–332.

ты будешь гудошником»⁹, т.е. музыкантом, играющем на гудке, именно этот инструмент был популярен у самых бедных бродячих артистов. В произведениях Одоевского для взрослых тема уличного музыканта развития не получила. Почему же образ бродячего артиста оказался востребован в детском рассказе писателя?

Работа в области детской литературы не была для Одоевского эпизодичной. Начиная с 1834 года, когда Владимир Федорович совместно с Б.А. Врасским издал первые рассказы для детей «Детские книжки для воскресных дней»¹⁰, он довольно регулярно выступал в печати с произведениями для маленьких читателей. Самым известным и популярным его детским произведением стал «Городок в табакерке» (1834), а самым популярным сборником – «Сказки и рассказы для детей дедушки Ирины»¹¹, повествователем в которых выступал Ириной Модестович Гомозейко – ма-ска, известная взрослому читателю по «Пестрым сказкам» (1833).

Одоевский серьезно занимался вопросами детского развития, воспитания, образования. Он написал ряд педагогических статей¹², в 1845 году в журналах «Отечественные записки» и «Новая библиотека для воспитания» печатались отрывки из его большого неоконченного труда «Наука до наук»¹³. В конце 1838 года Одоевский был назначен правителем дел Комитета Главного попечительства детских приютов. В 1842 году работает в Ученом комитете для руководства школьным образованием государственных крестьян.

Задачи детской литературы Одоевский видит в том, чтобы, с одной стороны, развить воображение и любопытство ребенка, пробудить интерес к окружающему миру, а с другой стороны, заложить в душе юного человека нравственные основы¹⁴. Последнее в значительной степени перекликается с близкой ему филантропической идеей помощи нуждающемуся ближнему. Отсюда вполне закономерно обращение писателя в одном из детских рассказов к герою из социально низкой среды, к та-

⁹ Там же. С. 328.

¹⁰ См. об этом: *Турьян М.А.* Указ соч. С. 282.

¹¹ Первый сборник под таким названием был издан Одоевским в 1838 г.

¹² *Одоевский В.Ф.* Избранные педагогические сочинения. М.: Учпедгиз, 1955.

¹³ *Сетин Ф.И.* История русской детской литературы. Конец X – первая половина XIX века. М.: Просвещение, 1990. С. 233.

¹⁴ Подробнее см.: *Бабушкина А.П.* История русской детской литературы. М.: Учпедгиз, 1948. С. 187–188; *Сетин Ф.И.* Указ. соч. С. 234–235; *Хеллман Б.* Сказка и быль. История русской детской литературы. М.: НЛЮ, 2016. С. 51.

кому, кого живущие в довольстве часто просто не замечают, хотя видят ежедневно. В начале рассказа «Шарманщик» Одоевский отчетливо формулирует эту свою позицию:

Как вы счастливы, любезные дети! У вас есть маменьки, которые о вас заботятся: чего бы вы ни захотели, что бы ни задумали, – все готово для вас. <...> Вам и в голову не приходит, что есть на свете другие дети, у которых нет ни маменьки, ни папеньки, ни мягкой постельки <...>. Я расскажу вам повесть об одном из таких дитятей. Ваня, сын бедного органного музыканта (одного из тех, которых вы часто встречаете на улице с органами, или которые входят во двор, останавливаются на морозе и забавляют вас своею музыкой), Ваня шел рано поутру с Васильевского острова в Петропавловскую школу¹⁵.

Таким образом, появление фигуры бедняка в детском рассказе писателя не случайно. Не случайно и то, что в поисках «подходящего» бедняка¹⁶ он обращается именно к типу уличного артиста-музыканта.

Хорошо известно особое отношение Одоевского к музыке, и как писателя-романтика, и как человека, музыкально одаренного, прекрасно знавшего и горячо любившего этот вид искусства¹⁷. По-видимому, он разделял свойственное представителям романтизма пристрастие и к уличному исполнительству, способность, по словам А.Е. Махова, «в самом скромном и скудном звукомузыкальном мире» находить «довольно пищи для воображения»¹⁸. Любопытно следующее рассуждение Одоевского:

Русский простолюдин с музыкальным дарованием, которого ухо еще не испорчено ни уличными шарманками, ни итальянскою оперою, поет весьма верно <...>. Недаром поставлены здесь рядом итальянская опера и уличная шарманка; в мире искусства – одно не-

¹⁵ Одоевский В.Ф. Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей де-душки Ирина. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1871. С. 15–16.

¹⁶ Как отмечает Сакулин, представители социальных низов в рассказах Одоевского для взрослых чаще всего изображаются порочными, жестокими, грубыми, корыстолюбивыми (Сакулин П.Н. Указ соч. Т. 1. Ч. 2. С. 142–143, 151–153).

¹⁷ Музыкальные интересы Одоевского очерчены в книге: Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956.

¹⁸ Махов А.Е. Реальность романтизма. Тула: Аквариус, 2017. С. 49.

далеко от другого; итальянскую оперою портится вконец ухо, вкус и музыкальный смысл того общества, которым посещается театр, а уличные шарманки производят то же гибельное действие на простолюдина; не говорю уж о том, что они всегда расстроены, – следовательно отучают ухо от правильных интервалов; все эти шарманки построены в темперированной гамме – самой противной неиспорченному русскому уху и сбивающей с толка русского человека¹⁹.

Хотя, как видим, Одоевский скептически отзываясь о шарманке, тем не менее постановка ее в один ряд с итальянской оперой, которую он все же высоко ценил, на наш взгляд, говорит о неравнодушии писателя к данному инструменту. При этом писатель, любивший и изучавший исконно русскую музыку, как фольклорную, так и церковную, и настаивавший на ее самобытности, очевидно, воспринимал шарманку как нечто чужеродное национальной традиции²⁰.

Создавая детские произведения, Одоевский во многом «переформатировал» в них темы, мотивы, модели своих взрослых сочинений²¹. Наиболее простой и очевидный пример находим в рассказе для детей «Городок в табакерке»²², где описание устройства музыкального механизма табакерки явно перекликается с описанием устройства органа, увиденного глазами юного Себастьяна Баха, в одноименной новелле писателя для взрослых²³.

Задумывая произведение для детей, в котором главный герой должен быть бедным, страдающим, но привлекательным для читателя и к тому же еще воплощающим в себе идею добра, Одоевский вполне предска-

¹⁹ *Одоевский В.Ф.* [«Русский простолудин...»] // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 481. Отрывок из рукописи «Материалы по вопросам древнерусского песнопения», условно датируется 1860-ми годами.

²⁰ В начале XIX века, действительно, фольклорная песня традиционной гармонии начинает все более тесниться песней литературного происхождения. Определенную роль в этом сыграли и шарманщики.

²¹ Такой подход был характерен для детской литературы первой половины XIX века, так как в этот период она только начинает выделяться в особую область. См. об этом: *Уракова А.* Круг детского чтения в США и России 1840-х годов («Рассказы для Хелен» и «Золотой жук») // НЛЮ. № 2 (126). 2014. С. 141–153; *Хеллман Б.* Указ. соч. С. 29.

²² *Одоевский В.Ф.* Городок в табакерке // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения дедушки Ирины. С. 43–64.

²³ *Одоевский В.Ф.* Себастьян Бах // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 158–159.

емо обратился к фигуре уличного артиста-музыканта. Такое сцепление «профессионального» статуса героя и его человеческих качеств в свете важных для писателя размышлений о трагической судьбе творческой личности, невозможности истинного творчества вне нравственного начала представляется вполне закономерным. Но в рассказе для детей писатель по-иному, чем в прозе для взрослых, комбинирует традиционные для романтизма мотивы. Так, характерная для этого художественного направления сюжетная схема – творческая личность, страдающая не столько от нищеты, сколько от непонимания толпы и невозможности в полной мере реализовать свои замыслы, представленная, например, в одной из наиболее известных новелл Одоевского «Последний квартет Бетховена» (1831), переосмысляется в «Шарманщике» в сентиментально-нравоучительном ключе и гораздо более «приземленном» варианте. Уличные музыканты не создают великих произведений, пренебрегая материальными благами, и люди не понимают их не потому, что не в состоянии встать наравне с гением, вечно устремленным к поиску нового. Шарманщик Ваня, как и вся его семья, – ремесленник от искусства, и страдает именно оттого, что не может заработать достаточных средств к существованию, и люди не понимают не его музыки, а его бедственного положения. Показательно в связи с этим, как по-разному использует Одоевский в двух рассказах мотив смеха/отчаяния. В новелле о великом композиторе этот мотив становится характеристикой внутреннего мира героя, находящего выражение в его творениях: «В веселых вещах Бетховена кто-то хохочет с отчаяния»²⁴; в рассказе «Шарманщик» он фиксирует взаимоотношения уличного артиста и публики:

Смерть была на душе у Вани, а он принужден был выдумывать остроумные ответы, смешные анекдоты, чтобы как-нибудь укротить гнев маленьких настойчивых судей своих, от которых зависела жизнь его отца, его матери, его самого²⁵.

Тем не менее, несмотря на, казалось бы, сугубо бытовые устремления главного героя «Шарманщика», Одоевский, безусловно, награждает его задатками творческой натуры, поскольку делает Ивана в высшей сте-

²⁴ Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 125.

²⁵ Одоевский В.Ф. Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей дедушки Ирины. С. 23.

пени устремленным к добру, наделяет даром остро сопереживать чужому несчастью. А в художественном мире писателя творческая личность невозможна вне категорий добра и любви, вне способности сочувствовать²⁶. Юный герой, не задумываясь, подбирает брошенного младенца и хочет взять его в свою семью, несмотря на ее бедственное положение, а затем, отдав малыша в Воспитательный дом, регулярно его навещает, привязываясь к нему душой. Взрослый Иван, даже находясь в безвыходной жизненной ситуации, не может пройти мимо попавшей под лошадь женщины и один среди многочисленных прохожих бросается к ней на помощь. В финале рассказа Одоевский несколько поднимает своего героя по «лестнице» искусства, делая его уже не шарманщиком, а учителем музыки.

Рассказ Одоевского заканчивается благополучно. Находящийся на краю гибели Ваня неожиданно встречает того самого, спасенного им некогда Алешу, ставшего знаменитым живописцем, и последний выручает своего благодетеля. Финал придает рассказу осязаемо «филистерскую» окраску: главный герой и его мать, переселившись к Алеше, живут в спокойствии и довольстве, а первый уроками «увеличивает общие доходы»²⁷. Романтический идеал здесь уступает место мещанскому счастью, а весь рассказ приобретает сугубо нравоучительный смысл: добро всегда вознаграждается. Таким образом, «Шарманщик», как и многие другие детские рассказы писателя, вписывается в характерное для рассматриваемого периода направление детской литературы, не избавленное от прямолинейной дидактики²⁸.

Большой интерес представляет то, как Одоевский описывает ремесло уличных актеров, что он о нем знает. Безусловно, главными для писателя в «Шарманнике» являются моральная коллизия, сюжет, раскрывающий мысль о том, что бескорыстный добрый поступок обязательно вернется к совершившему его. Однако нашли в нем отражение и суровые будни нищих артистов. Во-первых, он «придумывает» биографию своему герою, которая отвечает на вопрос, какой человек и как может стать бродячим артистом. Отец Вани – немец по происхождению, так как семья носит фамилию Лихтенштейн, и в рассказе упоминается, что мальчик, найдя мла-

²⁶ Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 269.

²⁷ Одоевский В.Ф. Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей дедушки Иринья. С. 32.

²⁸ См. об этом: Хеллман Б. Указ соч. С. 29.

денца, пытается говорить с ним по-немецки. Старший Лихтенштейн в молодости давал уроки на фортепиано и на скрипке, чем обеспечивал семье безбедное существование, но затем тяжело заболел, потерял учеников, распродал все имущество и в конце концов был вынужден «приняться за ремесло уличных музыкантов»²⁹. Изображенный Одоевским путь к этому занятию, по-видимому, вполне правдоподобен: упоминания об уличных артистах из бывших профессиональных музыкантов встречаются в мемуарной литературе второй половины XIX века, видим мы подобных героев и в жанровой живописи данного периода, пишет об этом и Григорович³⁰, специально беседовавший с бродячими исполнителями³¹. Характерно, что Одоевский делает своих шарманщиков немцами. Представители этой нации (наряду с итальянцами) и по свидетельству Григоровича составляли значительную часть бродячих актеров.

Музыкант-шарманщик в тексте Одоевского – фигура обычная, заурядная для петербургской улицы. Как и у Григоровича, у Одоевского шарманка – стержень, к которому присоединяются в разных комбинациях другие формы городской зрелищной культуры. Мать Вани учит плясать собачек, а, когда отец с сыном показывают марионетки, мать «вертит орган». «Иногда же на долю Вани доставалось вертеть орган; тогда мать играла на арфе, а отец на скрипке»³². Ваня выступал и в качестве певца. Семейство Лихтенштейн показывало еще «китайские тени», по-видимому, писатель имеет в виду раек, так как дальше замечает, что маленькие зрители часто бывали разочарованы, так как картинки находили «стертыми, стекло не довольно светлым»³³. Таким образом, по Одоевскому, уличное представление могло включать, помимо шарманки, номера, исполняемые на других музыкальных инструментах (арфе, скрипке), пение, кукольное представление, показ райка и дрессированных животных (собачек). Все эти формы зрелищ многократно упоминаются и в очерке Григоровича.

²⁹ Одоевский В.Ф. Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей девушки Ирины. С. 21.

³⁰ Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Григорович Д.В. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. С. 52–76.

³¹ Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1987. С. 78.

³² Одоевский В.Ф. Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей девушки Ирины. С. 22.

³³ Там же. С. 23.

Интересно, как описывается в рассказе организационная сторона уличного исполнительства. Во-первых, как видим, Одоевский делает уличными артистами всю семью, подобное же семейное ремесло в 1908 году изобразил художник В.Е. Маковский на картине «Кукольный театр в деревне»³⁴. Во-вторых, писатель подчеркивает передвижной характер этой семейной труппы: сначала она выступает на улицах Петербурга, затем, купив лошадь с телегою, начинает ездить по разным городам, причем, как замечает автор, подолгу в одном месте не остается, так как «сбор» быстро падает. В-третьих, Одоевский упоминает о том, что в Петербурге уличные артисты образуют своего рода артели: селятся компактно (в Чекушах³⁵), заработанные деньги отдают «в общий котел». О том же рассказывает в очерке «Петербургские шарманщики» Григорович.

Имеются переключки и в восприятии Григоровичем и Одоевским уличного артиста: для обоих он несчастный, но честный бедняк, вызывающий сочувствие. При этом Григорович стремится к беспристрастности и объективности изображения героя, подавая его как социальный тип. Для Одоевского Ваня-шарманщик – художественный образ, выражающий узко очерченную нравственную идею, в связи с чем писатель конструирует вокруг героя весьма искусственный, мало правдоподобный сюжет, исполненный чувствительного пафоса.

Тем не менее, как мы старались показать, для Одоевского шарманщик не сугубо эмблематичный персонаж, он вводит в свой рассказ немало вполне достоверных деталей, связанных с ремеслом уличных артистов, что свидетельствует о неплохом знакомстве писателя с их жизнью, к которой он, возможно, с интересом приглядывался. Возникает также вопрос, мог ли Одоевскому быть известен очерк Григоровича до того, как он создал своего «Шарманщика»? На этот вопрос однозначного ответа пока дать не удастся, так как не удастся установить точное время написания рассказа. В исследованиях, посвященных как непосредственно Одоевскому, так и детской литературе в целом, «Шарманщик» упо-

³⁴ Интересно, что рассказ Одоевского «Шарманщик» в издании 1871 года «Сказки и сочинения для детей бабушки Ирины», осуществленном Д.Ф. Самариним, сопровождается иллюстрацией того же В.Е. Маковского. На ней изображена семья Лихтенштейн во время выступления: Ваня вертит ручку шарманки, отец играет на скрипке, мать – на арфе.

³⁵ Чекуши – район в юго-западной части Васильевского острова, где селились в основном бедняки.

минается, но не датируется; в доступных нам прижизненных изданиях Одоевского³⁶ этот рассказ отсутствует. Первая известная нам публикация произведения представлена в сборнике писателя «Сказки и сочинения для детей дедушки Ириней», изданном Д.Ф. Самариним в 1871 году в серии «Библиотека для детей и для юношества». Не исключено, что рассказ имелся в не увидевшем свет сборнике сказок и рассказов дедушки Ириней 1840 года³⁷. Правда, в рецензии В.Г. Белинского³⁸ на эту книгу «Шарманщик» не упоминается. Он мог быть опубликован также в сборнике «Мороз Иванович» (1841)³⁹ или в журнале «Детская библиотека» (1835–1838)⁴⁰, позже – «Детский журнал для образования понятия, сердца и нрава» (1838–1839), где печатался Одоевский. Как считают исследователи, после 1844 года писатель практически не обращался к художественной прозе⁴¹, в связи с этим с определенной долей вероятности можно предположить, что Одоевский создал «Шарманщика» ранее, чем появился очерк Григоровича. В то же время, возможно, рассказ был написан все же после прочтения Владимиром Федоровичем «Петербургских шарманщиков»⁴², тем более что в 1846 году он принял активное участие в создании и деятельности благотворительного Общества

³⁶ *Врасский Б.А., Одоевский В.Ф.* Детская книжка для воскресных дней на 1835. СПб.: Тип. 3 Отд-ния собств. е. и. в. канцелярии, 1834. 148 с.; *Одоевский В.Ф.* Сказки и повести для детей дедушки Ириней. СПб.: Тип. С. Глинки, 1838. 196 с.; *Одоевский В.Ф.* Сказки и повести для детей дедушки Ириней. СПб.: Тип. С. Глинки, 1841. 200 с.

³⁷ В примечании А.Л. Осповата к указанной статье Белинского говорится, что этот сборник не вышел в свет, так как автор, увидев в сигнальном экземпляре «тму опечаток», приостановил издание книги (*Белинский В.Г.* Подарок на Новый год. Две сказки Гофмана, для больших и маленьких детей. Детские сказки дедушки Ириней // *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1978. Примечание на с. 541).

³⁸ Там же. С. 38–77.

³⁹ Этот сборник упоминается в статье об Одоевском: *Зыкова Г.В., Мещерина Е.Г., при участии Вацуря В.Э.* Одоевский Владимир Федорович // *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь.* Т. 4. М.: Научное изд-во «Большая российская энциклопедия»; Научно-внедренческое предприятие ФИАНИТ, 1999. С. 396. В российских библиотеках этот сборник Одоевского отсутствует.

⁴⁰ В доступных нам номерах за 1837, 1838 гг. он отсутствует.

⁴¹ *Сахаров В.И.* Указ. соч. С. 24–25; *Турьян М.А.* Указ. соч. С. 371.

⁴² Личное знакомство Одоевского и Григоровича состоялось в 1847 г. (*Григорович Д.В.* Литературные воспоминания. С. 100).

посещения бедных просителей (1846–1855), каждый член которого должен был, в частности, не менее одного раза в месяц бывать в семействах своих подопечных⁴³. Такое близкое знакомство с жизнью обездоленного Петербурга могло послужить толчком к рождению замысла «Шарманщика». Как бы то ни было, Одоевский, безусловно, один из первых ввел уличного артиста на страницы литературного произведения, сделав его главным героем, что же касается детской литературы, то здесь первенство писателя неоспоримо.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аронсон М.И.* Кружки и салоны // Литературные кружки и салоны. Л.: Прибой, 1929. 312 с.
2. *Бабюшкина А.П.* История русской детской литературы. М.: Учпедгиз, 1948. 480 с.
3. *Белинский В.Г.* Подарок на Новый год. Две сказки Гофмана, для больших и маленьких детей. Детские сказки дедушки Иринея // Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1978. С. 38–77. (Примечание – с. 540–542).
4. *Григорович Д.В.* Петербургские шарманщики // Григорович Д.В. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. С. 52–76.
5. *Григорович Д.В.* Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1987. 335 с.
6. *Долгорукий И.М.* Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года // Долгорукий И.М. Изборник. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 71–220.
7. *Зыкова Г.В., Мещерина Е.Г., при участии Вацуры В.Э.* Одоевский Владимир Федорович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М.: Научное изд-во «Большая российская энциклопедия»; Научно-внедренческое предприятие ФИАНИТ, 1999. С. 392–403.
8. *Махов А.Е.* Реальность романтизма. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
9. *Одоевский В.Ф.* Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей дедушки Иринея. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1871. С. 13–32.
10. *Одоевский В.Ф.* Избранные педагогические сочинения. М.: Учпедгиз, 1955. 368 с.
11. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
12. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1981.
13. *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М.: Гослитиздат, 1950. 472 с.

⁴³ *Путята Н.В.* Князь Владимир Федорович Одоевский и Общество посещения бедных просителей в Петербурге // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М.: Тип. Русского, 1869. С. 13–17, 20.

-
14. *Путята Н.В.* Князь Владимир Федорович Одоевский и Общество посещения бедных просителей в Петербурге // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М.: Тип. Русского, 1869. С. 13–32.
 15. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М.и С. Сабашниковых, 1913. 480 с.
 16. *Сахаров В.И.* О жизни и творениях В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Русские ночи. Статьи. М.: Художественная литература, 1981. С. 5–28.
 17. *Сетин Ф.И.* История русской детской литературы. Конец X – первая половина XIX века. М.: Просвещение, 1990. 303 с.
 18. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 401 с.
 19. *Уракова А.* Круг детского чтения в США и России 1840-х годов («Рассказы для Хелен» и «Золотой жук») // НЛО. № 2 (126). 2014. С. 141–153.
 20. *Хеллман Б.* Сказка и быль. История русской детской литературы. М.: НЛО, 2016. 560 с.

СИНТЕЗ СОВРЕМЕННОГО ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ И ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ПУТЬ К ОСВОБОЖДЕНИЮ НАРОДА

Д.А. БАЮК

*Институт истории естествознания и техники
имени С.И. Вавилова РАН*

*Финансовый университет при правительстве
Российской Федерации*

Аннотация: Лейтмотив освобождения народа в политических и философских дискуссиях XIX века объединял почти все враждующие политические лагеря – в том числе западников и славянофилов. Позиция князя В.Ф. Одоевского здесь уникальна: на протяжении всей своей жизни он уверял, что свобода достигается не просто через просвещение, но через познание средствами просвещения (западно-европейскими по своей сути и по своему происхождению) самобытности русской культуры, наиболее зримо проявленной в музыке.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, позитивное знание, энгармонизм, экспериментальный метод, церковное пение, Д. Царлино.

ОСВОБОЖДЕНИЕ НАРОДА

Тема освобождения народа в XIX веке была тесно связана с любым интеллектуальным движением в российском обществе. Трудно судить, насколько сам народ был осведомлен об этом движении и как относился к беспокойствам интеллигенции по поводу своей судьбы (конечно, жизнь его была тяжелой, но, с одной стороны, средств для выражения своего недовольства этой необоснованной тяжестью в силу поголовной безграмотности у него не было, а, с другой – возможность улучшения своего существования через преодоление этой самой безграмотности для него была по меньшей мере не очевидна). А вот просвещенный русский идеалист почти всегда тесно связывал просвещение с облегчением народной доли. Просвещение имело двоякий смысл: просвещать следовало и сам народ, и стоящую над ним власть. Просвещенный народ становился бы свободней уже в силу самого по себе просвещения, а просвещенная власть давала бы бывшим «мужикам» и «бабам» свободу реализовывать

свои таланты за пределами жнивья и покоса, что обернулось бы принципиально иной производительностью агротехнического труда и социальной структурой¹.

Глядя на такую привязку развития науки к политической повестке того времени, сложно не испытать двоякое чувство. Это и раздражение: XIX век – время бурного развития науки в Западной Европе, очень слабо отраженное в России. Конечно, в это время довольно активно появлялись новые университеты, и российские академические структуры так же активно взаимодействовали с европейскими учеными, но именно вирус западноевропейского исследовательского ажиотажа в наименьшей степени проник на территорию России. Но и надежда: растущее увлечение российской интеллигенцией западным просвещением именно в расчете на ее позитивный социальный эффект объясняет необыкновенно быстрый рост исследовательской деятельности в XX веке.

Князь Одоевский неоднократно декларировал свою приверженность к идеалам просвещения, хотя смысл, вкладываемый им в это понятие, со временем заметно менялся. И об этих изменениях, и о том, что именно привело Одоевского от абстрактных метафизических представлений о просвещении к значительно более конкретному, естественно-научному пониманию, можно судить по его автобиографической заметке, опубликованный посмертно:

Моя жизнь протекала в ту эпоху (в 1820–30-е годы. – Д. Б.), когда метафизика была такою же общую атмосферу, как ныне политические науки. Мы верили в возможность такой абсолютной теории, посредством которой возможно было бы построить все явления, точно так, как теперь верят в возможность такой социальной жизни, которая бы вполне удовлетворяла всем потребностям человека; может быть и действительно такая теория и такая форма будут когда-нибудь найдены, но *ab posse ad esse consequentia non valet*². Как бы то ни было, но тогда вся природа, вся жизнь человека казалась нам довольно ясною, и мы немножко свысока посматривали

¹ Литература по этому поводу исключительно обширна, но в контексте данной статьи наиболее важны: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913 и Коїре А. Философия и национальная проблема в России начала XIX века / Пер. с франц. А.М. Руткевич. М.: Модест Колеров, 2003.

² «Умозаключение от возможного к действительному не имеет силы» (лат.). – Д. Б.

на физиков, на химиков, на утилитаристов, которые рылись в грубой материи. Из естественных наук лишь одна казалась нам достойной внимания любомудра – анатомия, как наука человека, и в особенности анатомия мозга. <...> анатомия естественно натолкнула нас на физиологию, – науку тогда только что начинавшуюся и которой первый и плодовитый зародыш появился, должно признаться, у Шеллинга, впоследствии у Окена и Каруса. Но в физиологии естественно встретились нам на каждом шагу вопросы, необъяснимые без физики и химии, да и многие места у Шеллинга (особенно в *Weltseele*³) были темны без этих наук. Вот каким образом гордые метафизики, даже для того, чтобы остаться верными своему знанию были приведены к необходимости записаться колбами, рецепиентами и тому подобными снадобьями, нужными для грубой материи⁴.

Фрагмент более чем красноречивый и оттого не раз попадавший в сферу внимания комментаторов⁵. Подчеркнем в нем наиболее выразительные черты: общая атмосфера 1820-х годов – метафизика; общая атмосфера 1860-х годов – политические науки. Временные рамки подсказывают контекст: в первом случае – декабристы, во втором – отмена крепостного права. Иначе говоря, политические требования дворянства о замене абсолютной монархии конституционной, весьма враждебно встреченные властными институтами, разворачиваются в тот исторический момент, когда, по свидетельству очень близкого этому дворянству человека, общей атмосферой была метафизика. А вот мягкая и половинчатая правовая реформа, давшая хотя бы номинальную свободу крестьянам, проходит, когда метафизические резоны уходят на второй план, а общая атмосфера наполнена политическими науками, смысл которых в том, чтобы гармонично организовать социальную жизнь: слова о полной удовлетворенности *всех* потребностей *человека* трудно понять иначе, как удовлетворение *базовых* потребностей *всех* людей.

³ Имеется в виду сочинение Шеллинга «О мировой душе» (1797). – Д. Б.

⁴ [Одоевский В. Ф.]. Из бумаг В. Ф. Одоевского // Русский архив. 1874. № 2. С. 316–317.

⁵ Кроме А. Койре, давшего этот фрагмент в пересказе, *большая* его часть приводится в: *Зубов В. П.* Историография естественных наук в России. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 531–532.

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Говоря о традициях, Одоевский прежде всего имеет в виду музыку⁶. Юношеский философский кружок Любоумудров, собиравшийся у него дома во времена учебы в Московском университетском пансионе, прекратил свое существование 14 января 1825 года, в день восстания декабристов. Такой акт был продиктован не только и не столько соображениями безопасности, сколько идеологической солидарностью. Декабристы требовали политической реформы ухода от абсолютизма, но были при этом, как известно, «страшно далеки от народа». Их политическая программа если и была направлена на защиту народных интересов, то только в каком-то очень абстрактном или даже метафизическом смысле. Музыка – это сюрреалистическое искусство, но в нем явно выражен народный дух. Более того, именно в народной музыке наиболее ясно выражается самобытность «славянского духа», сохранившегося в русском народе с давних времен:

<...> многие сомневаются в существовании народной музыки, допуская, впрочем, и народную самобытную поэзию, и народную архитектуру, и народную живопись. Это сомнение происходит оттого, что мы не можем смотреть на предметы, нас окружающие, иначе, как сквозь западные очки. Тогда как, может быть, для того, чтоб судить верно о разных явлениях русского мира, должно стать на точку зрения именно противоположную западной. Недаром в прежние времена могучее славянское племя враждовало с племенем западным; эта вражда имеет основание в самобытных, но противоположных стихиях того и другого племени, противоположных до такой степени, что от одной причины происходили в обоих племенах различные действия <...>. Это наблюдение, я знаю, требует особенных доказательств, <...> в музыкальном деле они налицо: у одного племени в европейском мире существует *самобытная, ха-*

⁶ Подробнее я пишу об этом в: *Баяк Д.А. Князь Вл.Ф. Одоевский в поисках природной музыкальной гармонии* // Наука и искусство / Под ред. А.Н. Павленко. М.: Ин-т философии РАН, 2005. С. 65–95 и *Bayuk D. Literature, Music, and Science in Nineteenth Century Russian Culture: Prince Odoyevsky's Quest for a Natural Enharmonic Scale* // *Science in Context*. 2002. Vol. 15. № 2. P. 183–207.

*ракетристическая народная мелодия, основанная на полной гамме – у племени славянского*⁷.

И здесь, и во многих иных местах Одоевский доказывает, что русская музыка не просто самобытна: она уникальна уже самим фактом своей самобытности. По его мнению, французскую народную мелодию легко принять за немецкую, а немецкую – за итальянскую, и во всех них не используется «полная гамма». При этом, если говорить о народном музицировании, то западные веяния, «западные очки» сильно его изменили. Нужно приложить немало усилий, чтобы найти сохраняющую эту самобытность исполнителя из глубинки («русского простолюдина»), в пении которого полнота звукоряда сохранена.

В значительно бóльшей степени «полная гамма» присутствует в церковной музыке. Исследование старинных источников, хранящихся в храмах, может оказаться для реконструкции этой самобытности даже еще более действенным:

*Издавна уже существует убеждение о важности и даже необходимости восстановить наше церковное песнопение в точности по четырём книгам, напечатанным по благословению Святейшего Синода и имеющимся в каждой приходской церкви, а именно: Октиоху, Ирмологию, Обиходу и Праздникам нотного пения, где <...> сохранилось песнопение нашей церкви точно в том виде, как оно было по крайней мере за 700 лет*⁸.

Тем не менее обращение к этой традиции открывает все-таки некоторую связь и с традицией европейской: «Мы <с Глинкой> видели связь между нашими древними песнопениями и так называемую *средневековую общеевропейскую тональность*»⁹. И в фонде Одоевского в Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки мы находим выразительные следы

⁷ *Одоевский В.Ф.* Записки для моего правнука о литературе нашего времени и о прочем // Отечественные записки. 1843. Т. XXVI. Отд. IX: Смесь. С. 94–100. Цит. по: *Одоевский В.Ф.* Статьи о М.И. Глинке. М.: Музгиз, 1953. С. 72–73. Здесь и далее орфография приведена в соответствие с современными правилами, а шрифтовые выделения соответствуют оригиналу.

⁸ *Одоевский В.Ф.* К вопросу о древнерусском песнопении // Русские ведомости. 1864. 6 февраля. № 18. С. 5.

⁹ Там же.

этого напряженного интереса к общеевропейской теоретико-музыкальной традиции, которая до некоторой степени все же близка русской самобытности. Вот далеко неполный перечень заголовков хранящихся там рукописей: «*Études sur les lois organiques de l'harmonie musicale*», «Учение о наисовершеннейшей гармонии из Альбрехтсбергера в применении к русским напевам», «Греческие гласы, приведенные в соответствие с акустическими логарифмами», «К теории древнерусских песнопений (гласы, система нотации)».

Все перечисленные рукописи относятся к 1850–1860-м годам. Кроме Альбрехтсбергера в них мы находим упоминания и значительно более древних теоретиков музыки, среди которых особого внимания заслуживает Джозеф Царлино (1517–1590), флорентийский музыкант, один из тех, благодаря кому стало возможным явление, известное нам сегодня под именем *Camerata Fiorentina*. Из рукописей Одоевского непонятно, насколько внимательно он смог ознакомиться с главным сочинением Царлино «Установлением гармонии в четырех книгах» и вообще держал ли когда-нибудь ее в руках. Интересно в этой книге то, что Царлино фактически приходит к очень близкой Одоевскому мысли о «полной гамме» и дает в ней рисунок инструмента, эту идею реализующего. Этот инструмент мало отличается от энгармонического фортепиано Одоевского (называющего его «клавицином»). Главная его особенность в том, что клавиши для диезов и бемолей у него различаются, и это позволяет сохранить большинство квинт чистыми.

Не вдаваясь в подробности, я только напомню, что в современной равномерно темперированной гамме принято измерять звуковысотные отношения в центах, определяемых через логарифмы по основанию 2 от отношения частот. Единственное рациональное отношение $1/2$ соответствует интервалу в октаву или 1200 центам. Всякая темперированная квинта равна в точности 700 центам и оказывается немного «уже» чистой – 702 цента. Двигаясь от ноты *до* вверх по квинтам, на двенадцатом шагу мы приходим к ноте *си-бемоль*. Двигаясь от той же ноты вверх, на двенадцатом шагу мы приходим к ноте *ля-диез*, и если все квинты чистые, она окажется отличающейся на 24 цента от *си-бемоль*. Поэтому процесс пополнения натурального звукоряда чистыми квинтами бесконечен. Одоевский, судя по всему, планировал сделать инструмент с 21 клавишей на октаву, но изготовливавший инструмент мастер Александр Кампе убедил его ограничиться 19-ю, сославшись на возрастающие технические трудности изготовления инструмента.

Царлино, в свою очередь, стремился не столько к чистоте квинт (соответствующих отношению частот входящих в него тонов 2:3), сколько к чистоте большой сексты (отношение частот 3:5, или 885 центов) и малой терции (отношение частот 5:6, или 315 центов). То есть задача, которую решал Царлино, с теоретической точки зрения была более сложной, но он допускал некоторое смещение чистых интервалов ради достижения замкнутости музыкальной системы: иначе говоря, он относился к идее темперации значительно более терпимо, чем Одоевский. Но в конструктивном плане результат вышел один и тот же – 19 ступеней звукоряда, 19 клавиш на октаву.

СОВРЕМЕННОЕ ЕСТЕСТВОЗНАНИЕ

Красноречивое описание жилища Одоевского времен кружка любомудров дает его близкий друг и также член этого самого кружка М.П. Погодин:

Две тесные каморки молодого Фауста под подъездом были завалены книгами – фолиантами, кваргантами и всякими октавами, – на столах, под столами, на стульях, под стульями, во всех углах, – так что пробираться между ними было мудрено и опасно. На окошках, на полках, на скамейках, – стклянки, бутылки, банки, ступы, реторты и всякие орудия. В переднем углу красовался человеческий косяк с голым черепом на своем месте и надпись: *sapere aude*. К каким ухищрениям должно было прибегнуть, чтобы поместить в этой тесноте еще фортепиано, хоть и очень маленькое, теперь мудрено уже и вообразить!¹⁰

В юношеской каморке стоит фортепиано – со временем его заменит «энгармонический клавицин». О неизбежности этой замены говорит и первый литературный опыт Одоевского, здесь же процитированный Погодиным:

¹⁰ Погодин М.П. Из воспоминаний о князе Владимире Федоровиче Одоевском // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. Заседание Общества любителей российской словесности 13 апреля 1869 года. М.: Типография «Русского», 1869. С. 52–53.

<...> В остатках греческой музыки в наших церковных напевах соблюдены не только верный ритм, но и правильное методическое расположение, без которого музыкальная фраза, как недоконченное предложение, смысла иметь не может¹¹.

«Человеческий костяк с голым черепом», как нам уже понятно, отражающий близость метафизики и анатомии, указывает также на неизбежность прихода владельца каморки к «грубой материи» в ее природной форме – т.е. к физике и математике. И если контекстом метафизики была политика, то переход от метафизики к физике идет через музыкальную акустику и математику, о чем свидетельствует Погодин. Цель такого перехода может определяться как духовная, ибо исследуется именно культурное своеобразие народного духа, однако в первом приближении задача оказывается сугубо практической и даже, можно сказать, прикладной: исследовать, какие звуковысотные отношения внутри звукоряда позволят наиболее точно передать сам русский народный дух. Одоевский тут очень близок проблематике, ставившейся еще в эллинистическую эпоху в Древней Греции, и применяемая им техника и математика также довольно близки: архивные записи Одоевского не оставляют сомнений в том, что он пользовался монохордом – струной, натянутой над линейкой с делениями. Это позволяло однозначно связывать музыкальный интервал с отношением, в котором делится струна.

Кроме монохорда, по счастливому стечению обстоятельств, в распоряжении Одоевского был и более современный и изощренный прибор, который он называл «снарядом Лиссажу». В исходном варианте, описанном в 1855 году французским физиком Жюлем Антуаном Лиссажу¹², он применялся для сравнения частот двух различных камертонов.

Два камертона укреплялись на штативе друг к другу так, чтобы и плоскости колебаний ножек тоже были перпендикулярны. К ножкам приклеивались маленькие, не меняющие существенно их веса, зеркала. На первом зеркале луч света фокусировался так, чтобы отраженный свет попадал на второе зеркало, после чего он направлялся на экран. При точном равенстве частот колебаний двух камертонов луч описывал на экра-

¹¹ Погодин цитирует по: *Одоевский В.Ф.* Письма к Лужницкому старцу // Вестник Европы. 1822. № 16. С. 307.

¹² Подробное описание прибора см.: *Lissajous J.A.* Mémoire sur l'étude optique des mouvements vibratoires // *Annales de Chimie et de Physique.* 1857. Т. II. Р. 147–231.

не правильный стационарный эллипс. При небольшом расхождении наблюдалась прецессия эллипса.

Уже в 1859 году Санкт-Петербургской академии наук было предложено провести работу по унификации камертонов российских полковых оркестров по методу Лиссажу. Созданную для этого комиссию возглавили академик Адольф Яковлевич Купфер и Владимир Федорович Одоевский. Для последнего этот опыт оказался принципиально важным: физический прибор регистрировал даже незначительные, не слышимые ухом различия в частотах.

Рассуждая о строении звукоряда, о природе звуковысотных отношений в нем, Одоевский часто упоминает классические труды Лейбница, Мерсенна, Эйлера, Прони, хотя используемый авторами математический аппарат оказывается для него слишком сложен, и основное содержание этих работ ускользает от его понимания. И тем не менее Одоевский повторяет описанные Мерсенном, Лейбницем или Лиссажу опыты не для того, чтобы в просветительских целях удостовериться в истинности уже установленных закономерностей, а для того, чтобы решать им самим поставленную исследовательскую задачу. Эта задача не лежала в рамках современного ему естествознания и никак не способствовала его развитию: исследовательские цели Одоевского относились скорее к метафизике, но сделанные им выводы ложились в основание политических решений и, в конечном счете, должны были служить освобождению народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баяк Д. А.* Князь Вл.Ф. Одоевский в поисках природной музыкальной гармонии // Наука и искусство / Под ред. А.Н. Павленко. М.: Ин-т философии РАН, 2005. С. 65–95.
2. *Зубов В.П.* Историография естественных наук в России. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 576 с.
3. *Койре А.* *Философия* и национальная проблема в России начала XIX века / Пер. с франц. А.М. Руткевич. М.: Модест Колеров, 2003. 301 с.
4. *Одоевский В.Ф.* Письма к Лужницкому старцу // Вестник Европы. 1822. № 16.
5. *Одоевский В.Ф.* Записки для моего правнука о литературе нашего времени и о прочем // Отечественные записки. 1843. Т. XXVI. Отд. IX: Смесь. С. 94–100.
6. *Одоевский В.Ф.* К вопросу о древнерусском песнопении // Русские ведомости. 1864. 6 февраля. № 18. С. 5.
7. [*Одоевский В.Ф.*]. Из бумаг В.Ф. Одоевского // Русский архив. 1874. № 2. С. 316–317.

-
8. *Одоевский В.Ф.* Статьи о М.И. Глинке. М.: Музгиз, 1953. 98 с.
 9. *Погодин М.П.* Из воспоминаний о князе Владимире Федоровиче Одоевском // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. Заседание Общества любителей российской словесности 13 апреля 1869 года. М.: Типография «Русского», 1869. С. 52–53.
 10. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 479 с.
 11. *Vayuk D.* Literature, Music, and Science in Nineteenth Century Russian Culture: Prince Odoyevsky's Quest for a Natural Enharmonic Scale // *Science in Context*. 2002. Vol. 15. № 2. P. 183–207.
 12. *Lissajous J.A.* Mémoire sur l'étude optique des mouvements vibratoires // *Annales de Chimie et de Physique*. 1857. Т. II. P. 147–231 (доступна онлайн: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34792z>).

МЫСЛЬ О МУЗЫКЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО В «РУССКИХ НОЧАХ»

Р. МИУРА

Университет Васэда

Аннотация: Роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» является выдающимся в русском философском романтизме. Он написан в эпоху периода «философских трактатов» и «музыкальной критики», поэтому в нем в полной мере выразились мысли писателя о музыке. «Русские ночи» исследовались с философской и литературоведческой точек зрения, но их необходимо рассмотреть и с точки зрения мыслей автора о музыке и искусстве. Этой проблеме и посвящена данная статья.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, «Русские ночи», философия музыки, эстетика музыки, неоплатонизм, немецкий идеализм, натурфилософия.

1. Философия Шеллинга: кольцевая структура эстетики и натурфилософии – разговор Фауста и друзей в «Ночи второй»

«Ночь вторая» полностью состоит из дискуссии Фауста с друзьями. На первое место в их разговоре выдвигаются вопросы различий и характерных черт философии и науки. В разгар этой дискуссии Фауст заводит разговор о Шеллинге и рассказывает друзьям об истории процветания философии Шеллинга в России того времени. Вот как думала и действовала охваченная энтузиазмом интеллигенция, когда шеллингианство проникло в Россию:

Чтоб удобнее преследовать предмет своих изысканий, чтобы поверить его в его развитиях, чтобы достигнуть той цели, которая нарушала сон их и тяготила бдение, мои молодые друзья разделили свои труды: один предался наукам, и главнейшею из них избрал политическую экономию как науку, где теория требует самых осязаемых применений; другой искусствам, и главнейшим избрал себе музыку как искусство, которого язык выражает внутреннейшие ощущения человека, невыразимые словами. Они мнили с этих противоположных пределов деятельности человеческой про-

следить всю жизнь и встретиться в разрешении тех задач, которые провидение предоставило труду человека¹.

То, что «молодые друзья разделили свои труды», отражает позицию науки по отношению к чувственно познаваемому объекту и разделение науки относительно этого объекта (возникновение эстетики). Данные вопросы рассматривает в своей докторской диссертации «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» (1735) немецкий философ Александр Готлиб Баумгартен (1714–1762). В истории западной философии именно эта работа установила положение эстетики. В то же время в романе Одоевского отстаивается независимость науки от философии, фигурирует идея Ньютона, изложенная в его труде «Математические начала натуральной философии», о том, что объяснение природы возникновения физических явлений и есть переход к естествознанию, как следует из натурфилософии, это есть целенаправленное наблюдение причинно-следственных связей вещей.

Слова Одоевского о том, что герои его романа «мнили с этих противоположных пределов деятельности человеческой проследить всю жизнь и встретиться в разрешении тех задач, которые провидение предоставило труду человека», дают основание предположить, что из общей отправной точки натурфилософия (естествознание) и эстетика шли разными путями, но, в конечном итоге, они, все же, сливаются воедино, образуя кольцевую структуру. Это близко к «Философии тождества» Шеллинга, к которой тот приходит через натурфилософию, общую философию и философию искусства.

Есть основания утверждать, что в сознании Одоевского «общая эстетика» существовала прежде «эстетики музыки», и «общая философия» прежде «общей эстетики». Его мысль о музыке родилась не из самой музыки, но из общей философии – для создания целостной картины мира. Так, двигаясь от общего к частному, мыслитель пришел к музыке. Когда Одоевский говорит, что один из героев занялся «искусствами и главным образом избрал себе музыку», он, быть может, говорит сам о себе. Так реализуется его идея о вездесущности науки.

¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 18.

2. *Неоплатонистическая идея о зарождении искусства: «внутренний эйдос» Плотина – монолог Бетховена в «Последнем квартете Бетховена»*

Ночь шестая «Последний квартет Бетховена» была опубликована в 1831 году, всего через 4 года после смерти великого композитора, – это первый рассказ о нем на русском языке². Вся глава является своеобразным трактатом о музыке. Бетховен, выступая в роли главного героя, вступает в диалог с Фаустом и его друзьями. На первый план выходит зарождение искусства Бетховена. О вдохновении и мастерстве композитора, а также о том, каким образом устроена красота искусства, Бетховен говорит следующее:

Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец «Моисея»? в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по недвижному мрамору и поневоле заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменной оболочкою. Так и я!³

Это сравнение типично для неоплатонистической идеи о зарождении искусства. Чтобы убедиться, каким именно образом Одоевский словами Бетховена аллегорически передал мысль, типичную для неоплатонизма, приведем слова философа Плотина из трактата «Об умной красоте»:

Итак, пусть лежат, допустим, два камня в кучке, один, если угодно, возле другого. Причем один необработанный, непричастный искусству, другой же уже преодоленный искусством и превращенный в статую бога или какого-нибудь человека <...>. В таком случае, камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы [лика] (eidouys), оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня (потому что иначе подобным же образом был бы прекрасен и другой камень), а от того *лика, который вложило в него искусство*. Таким образом, *этой формы не имела материя*, но форма была в замыслившем ее еще до появления в камне. Была же она в художнике *не постольку, поскольку у него были глаза и руки, но потому, что художник был причастен искусству*.

² Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М.: Гос. изд. музыкальный сектор, 1927. С. 52–53.

³ Там же. С. 83.

Следовательно, красота эта присутствовала в искусстве в более высоком виде. Именно: не привходит в камень та красота, что в искусстве, но она остается, а привходит от него другая, меньшая, чем та. Да и эта не осталась чистой в камне и [не осталась такой,] как хотел художник, но – насколько камень поддался искусству (V 8, 1)⁴.

Концепция Плотина «разделение искусства, заложенное во внутреннем эйдосе» и притча о камнях органично соединяются в Бетховене Одоевского. Иначе говоря, Одоевский устами своего Бетховена говорит, что в тот момент, когда Микеланджело создавал скульптуру «Моисея», он буквально извлек из камня доселе потаенное в нем мышление (частичное выражение внутреннего эйдоса) без учета его (камня) желания (сделал его камнем, «причастившимся искусству»). То же самое, как пишет Одоевский, совершает в своих сочинениях и Бетховен.

Распространено мнение, что влияние эстетики Плотина на немецкий идеализм было чрезмерно велико. Однако, хотя Шеллинг, как и Плотин, рассматривает такие концепты, как «душа» и «Единое», при этом его онтология красоты и искусства явно отличается от неоплатонической. Вот почему мы считаем, что в новелле «Последний квартет Бетховена» эстетика Одоевского восходит не к выросшей из шеллингианства эстетике романтизма, а именно к эстетике неоплатонизма.

3. Мысль, чувствительность и слово артиста: дискуссия Фауста и его друзей в «Последнем квартете Бетховена»

В конце ночи шестой на первый план выходит дискуссия Фауста и его друзей о том, «какие мысли и слова должны быть заложены в деятеле искусства». Молодые люди читают короткий рассказ о жизни Бетховена и, столкнувшись в нем с утверждением, что «мысли деятеля искусства невозможно передать словами», начинают дискутировать. В то же время изложенный в следующем параграфе тезис, что «в отношении красоты искусства мы все лишь бесчувственные наблюдатели», происходит именно отсюда. Вспомним эпизод, где четверо друзей дискутируют по поводу «заложённых в деятеле искусства мыслях и словах». После прочтения фрагмента найденного Фаустом рассказа неизвестного авто-

⁴ Плотин. Сочинения. СПб.: Алетея, 1995. С. 512–513.

ра о Бетховене у друзей возникает дискуссия. Столкнувшись с принципами жизни Бетховена, Ростислав говорит: «Действительно, самые жесткие, самые ясные для нас терзания – те, которых человек передать не может»⁵. На это Виктор отвечает ему насмешливым опровержением: «<...> вы принялись уверять, что язык человеческий недостаточен для выражения наших мыслей и чувств. Мне кажется, что скорее недостаточны наши познания». Фауст предлагает один из способов решения задачи (словами «есть целая теория *a priori*») в ответ на утверждение Виктора: «Если бы человек предался <...> наблюдению чистому, уничтожив в себе все свои собственные мысли и чувства, всякую внутреннюю операцию, – тогда он яснее понял бы и себя, и природу и нашел бы даже в обыкновенном языке достаточно для себя выражений»⁶.

Как очевидно, в этом споре речь идет о том, что слово преобладает над мыслью и чувством. Этим тезисом завершается ночь шестая «Последний квартет Бетховена» и начинается ночь седьмая «Импровизатор», где поэт Киприяно заключил сделку с доктором и был наделен силой «все видеть, все знать, все понимать», т.е. не чувственно, но рационально и интеллектуально воспринимать этот мир: его «слова не успевали за мыслями», он уже не может сочинять стихи, что причиняет ему невыносимые страдания.

Хотелось бы обратить внимание на то, что мучения Киприяно и Бетховена противопоставлены друг другу. В этих двух новеллах отношение к тому, какими должны быть «помыслы и слова» у человека искусства, даны по контрасту. Вот как Одоевский описывает состояние поэта Киприяно, в котором чувствам предшествуют рациональное мышление и интеллект:

Сквозь тонкую пелену поэтических выражений он видел все механические подставки создания: он чувствовал, как бесился поэт, сколько раз переламывал он стихи, которые казались невольно вылившимися из сердца; в самом патетическом мгновении, когда, казалось, все внутренние силы поэта напрягались и перо его не успевало за словами, а слова за мыслями <...>⁷.

⁵ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 84–85.

⁶ Там же. С. 85.

⁷ Там же. С. 94–95.

Попытки Киприяно слагать стихи оказываются бесплодны: все стихи кажутся ему неестественными, механическими, поэтому он уничтожает незаконченные произведения, решив переписать всё заново. Его перо не успевает за словом, а слово за мыслью. Здесь нам представляется уже другое неравенство: «преобладание мысли над словом». Между ночью шестой «Последний квартет Бетховена» и ночью седьмой «Импровизатор» возникает контрапункт.

В дискуссии, следующей за «Последним квартетом Бетховена», Одоевский выражает собственную точку зрения. То, что мнение Виктора о «преобладании слова над мыслью» сразу же отрицается, позволяет нам утверждать, что сам автор придерживается позиции преобладания мысли над словом.

Связь двух новелл о Бетховене и Киприяно поддерживает и рассказ в ночи шестой «теории а ргіогі» («Если бы человек предался чистому, простому наблюдению <...> уничтожив в себе все свои собственные мысли и чувства»). Именно эта теория в полной мере осуществляется на практике в «Импровизаторе» – и для Киприяно, испытавшего ее на себе, все заканчивается трагически.

4. Красота искусств, разум, интеллект и чувствительность: «В красоте искусств, предшествует чувствительность перед разумом и интеллектом» – мучение Киприяно в «Импровизаторе» («Ночь седьмая»)

Главной проблемой в ночи седьмой и, соответственно, в новелле «Импровизатор» являются «чувства, рациональное мышление и интеллект, заложенные в созидании красоты искусства», причем подчеркивается «предшествование чувства разуму и интеллекту в создании красоты искусства» и то, что «без чувств красота искусства не может существовать». Вполне, казалось бы, очевидные вещи, но данные суждения являются фундаментальными в эстетике в целом. В «Ночи седьмой» Одоевский делает отсылку не к проблемам эстетики музыки, а, напротив, к проблемам общей эстетики. Сюжет «Импровизатора» – это история об обделенном талантом и находящемся в достаточно бедственном положении поэте Киприяно. Отчаявшись, он идет к доктору Сегелиелю и заключает с ним своеобразный контракт, согласно которому теперь будет «все видеть, все знать, все понимать». Получив такую силу, он снискал величайшую славу как поэт-импровизатор, но эта сила начала его тяготить. Теперь он не

мог «воспринимать явления чувственными ощущениями, но аналитически осознавал рациональным мышлением и интеллектом». Это сломило его и привело к трагическому финалу:

Несчастный страдал до невероятности; все: зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, – все чувства, все нервы его получили микроскопическую способность, и в известном фокусе малейшая пылинка, малейшее насекомое, не существующее для нас, теснило его, гнало из мира; щебетание бабочкина крыла раздирало его ухо; самая гладкая поверхность щекотала его; все в природе разлагалось пред ним, но ничто не соединялось в душе его: он *все видел, все понимал*, но между им и людьми, между им и природою была вечная бездна; ничто в мире не сочувствовало ему⁸.

В итоге Киприяно познал глубины отчаяния, ибо даже музыка перестала существовать для него. Вот как Одоевский описывает состояние, когда рациональное мышление и интеллект преобладают над чувствами, и как в результате этого воспринимается музыка:

Музыка перестала существовать для Киприяно; в восторженных созвучиях Генделя и Моцарта он видел только воздушное пространство, наполненное бесчисленными шариками, которые один звук отправлял в одну сторону, другой в другую, третий в третью; в раздирающем сердце вопле гобоя, в резком звуке трубы он видел лишь механическое сотрясение; в пении страдивариусов и аматти – одни животные жилы, по которым скользили конские волосы⁹.

Состояние Киприяно – это либо состояние, в котором рационализм и интеллект существенно преобладают над чувствами, либо когда все чувства находятся под строгим контролем рационального мышления и интеллекта. До заключения контракта с доктором Сегелиелем он обладал чувственным опытом, присущим обычному человеку, но контракт лишает его нужных для истинного творчества эмоций. Как представляется, автор хочет продемонстрировать нам, что в созидании красоты искусства первостепенно чувство, а не рационализм или интеллект.

⁸ Там же. С. 94.

⁹ Там же. С. 95.

5. Музыка для музыки: самостоятельность музыкального искусства – речь капельмейстера в «Бале» из «Ночи четвертой»

Ночь четвертая включает несколько новелл. В новелле под названием «Бал» выступающий на балу капельмейстер так говорит о музыке:

Седой капельмейстер, с улыбкой на лице, вне себя от восторга, беспрестанно учащал размер и взором, телодвижениями возбуждал утомленных музыкантов.

«Не правда ли? – говорил он мне отрывисто, не оставляя смычка. – Не правда ли? я говорил, что бал будет на славу, – и сдержал свое слово; все дело в музыке; я ее нарочно так и составил, чтобы она с места поднимала... не давала бы задуматься... так приказано... в сочинениях славных музыкантов есть странные места <...>».

Еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов; но я не слушал его более, – я заметил в музыке что-то обворожительно-ужасное <...>¹⁰.

В этой речи капельмейстера есть два момента, на которые нужно обратить внимание. Во-первых, это фраза о том, что «все дело в музыке». Конечно, она имеет и прямое значение – это «бал будет на славу, все дело в музыке». Однако у фразы есть и другой смысл: речь идет о независимой, полностью самостоятельной сущности. Это заставляет вспомнить о французском писателе Теофиле Готье (1811–1872) и его теории «искусства для искусства». В речи капельмейстера фактически говорится о «музыке для музыки». Разумеется, такие идеи возникали не только у Готье или Одоевского, но, к примеру, французский философ Виктор Кузен (1792–1867) говорит об этом в труде «Об истине, добре и красоте» (1853).

Стоит обратить внимание и на слова о том, что «еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов». С одной стороны, оказывается, что в произведениях музыкантов усматриваются человеческие страдания, с другой, – что человеческие страдания показываются музыкой, что музыканты через музыку выражают личные переживания или страдания всего человечества. Тут перед нами типичный для романтизма взгляд на музыку.

¹⁰ Там же. С. 45.

Таким образом, в своей философии музыки Одоевский остается романтиком, придерживающимся воззрений о самодостаточности музыки как искусства.

б. Расширение гармонии и возобновление идеи согласия: «Аккорд из двенадцати полутонов» – монолог Бетховена в «Последнем квартете Бетховена»

Выраженная в «Последнем квартете Бетховена» концепция музыки вполне соотносится с периодом романтической эпохи. Одновременно в ней ощутимо пророчество об австрийском композиторе Арнольде Шёнберге и его экспериментальной технике:

Вот аккорд, которого до сих пор никто еще не осмеливался употребить. – Так! я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие и докажу педантам, что этот аккорд правилен. <...> И чем мне грустнее, Луиза, тем больше нот мне хочется прибавить к *септим-аккорду*, которого истинных свойств никто не понимал до меня...¹¹

Перед нами техника, соединяющая все 12 звуков в один аккорд. В современной музыке это называется «кластерный аккорд». Но даже в музыке нашего времени такой аккорд очень неблагозвучен для человеческого слуха. Не исключено, что, когда Бетховен у Одоевского «рукою покрыл <...> клавиши», он взял этот кластерный аккорд. Правда, в новелле говорится не о «двенадцати нотах, звучащих в аккорде», но «больше нот мне хочется прибавить к *септим-аккорду*». В современной музыке кластерный аккорд относят к шумам, но при этом он используется, когда преследуется цель создать эффект гармонии другого уровня: одновременное звучание всех 12 нот в аккорде – своего рода путь к «расширению гармонии». А именно этого и ищет Одоевский, когда говорит о «новой идее согласия, заложенной в законах музыки».

То, о чем говорит у Одоевского Бетховен («Я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие»), на практике осуществилось лишь в XX веке и стало прорывом в композиторской мысли эпохи. Даже если

¹¹ Там же. С. 81.

бы подобная техника и смогла появиться раньше, то в первой половине XIX века она не была бы принята, так как была слишком сложна для восприятия и полностью разрушала представление о классической гармонии. Но судя по новелле о Бетховене, в эстетике музыки самого Одоевского данная мысль уже существовала.

Во всей ночи шестой «Последний квартет Бетховена» прослеживается своеобразное противоречие Одоевского: выражая новаторскую технику, с одной стороны, в эстетике музыки («аккорд, использующий 12 звуков одновременно»), а с другой – в общеэстетическом тезисе онтологии искусства, он придерживается взглядов неоплатонизма.

7. Как должны восприниматься композиторы и их сочинения: вопросы восприятия музыкальных сочинений и методологии музыковедения – речь коллекционера в «Себастьяне Бахе» («Ночь восьмая»)

В новелле «Себастьян Бах», помимо вопросов философии музыки и техники музыкального искусства, затрагивается и вопрос о том, как должны восприниматься композиторы и их творения. Когда у Одоевского коллекционер произведений искусств повествует историю о Бахе, он поднимает и вопрос об отношении к создателям и их произведениям:

Материалы для жизни художника одни: его произведения. Будь он музыкант, стихотворец, живописец – в них найдете его дух, его характер, его физиономию, в них найдете даже те происшествия, которые ускользнули от метрического пера историков. Трудно выпытать творца из творения, как трудно открыть тайну всесоздателя в глыбах гнейса и кристаллах оксинита гор первородных; но одна вселенная вещает нам о всемогущем, – одни произведения говорят о художнике. Не ищите в его жизни происшествий простолюдина, – их не было <...>¹².

Мысль о том, что «одни произведения говорят о художнике», не была нова в России в это время. Старший современник Одоевского, музыкальный критик Александр Дмитриевич Улыбышев (1794–1858) отказался от интерпретации критических биографий композиторов и создал само-

¹² Там же. С. 106.

бытную методологию рассмотрения музыкальных произведений как таковых. Имманентный анализ присущ и современному музыковедению. Однако в романе Одоевского подход иной: тут разные жанры (биографический и чистый музыкальный) совпадают. Показательно, что именно под пером Одоевского произошло совмещение жанров – его роман стал первым этапом перехода от философских трактатов к рассказам о музыке. Ключевые вопросы «Русских ночей» – что такое музыка и какова общая философия музыки. Так происходит эволюция от теории гармонии как раздела музыкальной эстетики к формальной методологии восприятия музыки. В «Себастиане Бахе» Одоевского запечатлен тот момент, когда вектор «смены среды» и вектор «смены объекта мысли о музыке» стали направленными в другую сторону (формальный и аналитический вопрос восприятия). Другими словами, русский писатель совершает переход от философских трактатов к рассказам о музыке как «от общего к частному», но при этом смена объекта мысли о музыке происходит «от частного к общему».

После «смены жанра» и «смены объекта мысли о музыке» в «Себастиане Бахе» Одоевский переходит к следующему этапу: от жанра «рассказов о музыке» он обращается к «музыкальной критике», а его мысль – от «теории гармонии как части музыкальной эстетики» и «формальной методологии восприятия музыки» направляется на «проблему эстетики музыки» и на то, что такое красота музыки, появляющаяся в отдельных произведениях, и каким образом она выражается.

8. Заключение

По общепринятому мнению, роман «Русские ночи» является философским романом, но в него, помимо философских размышлений, включено очень много размышлений о музыке и искусстве. Поэтому с полным правом можно говорить о философии музыки русских писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
2. *Плотин.* Сочинения. СПб.: Алетейя, 1995. 672 с.
3. *Русская книга о Бетховене.* К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М.: Гос. изд. музыкальный сектор, 1927. 207 с.

КНЯЗЬ В.Ф. ОДОЕВСКИЙ И П.И. ЧАЙКОВСКИЙ: К ИСТОРИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА

А.П. КОЗЫРЕВ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о творческих и личных взаимоотношениях кн. В.Ф. Одоевского и П.И. Чайковского в начале его творческого пути, приводятся взаимные отклики на музыкальные произведения, затрагиваются вопросы отношения к церковной музыке и народной песне, идеи поиска русской гармонии и русской тональности, которые русские композиторы, например, ученик П.И. Чайковского С.И. Танеев, продолжали вслед за Одоевским.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, В.Ф. Одоевский, С.И. Танеев, опера, симфония, русская гармония, славянофильство, романтизм.

2 декабря 1878 года Петр Ильич Чайковский напишет Надежде Филаретовне фон Мекк, снявшей ему, бежавшему в Европу после неудачного брака, виллу *Vonciaani* во Флоренции, на *Oltrarno*, неподалеку от Садов Боболи:

С большим интересом прочел несколько статей «Русского архива». Одна из них навеяла на меня грусть. В статье о библиографе Соболевском упоминается несколько раз князь Одоевский. Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба. Он был олицетворением сердечной доброты, соединенной с огромным умом и всеобъемлющим знанием, между прочим, и музыки. Только читая эту статью, я вспомнил, что в будущем феврале исполнится десять лет со дня его смерти. А мне кажется, что еще так недавно я видел его благодушное и милое лицо! За четыре дня до смерти он был на концерте Музыкального общества, где исполнялась моя оркестровая фантазия «*Fatum*», очень слабая вещь. С каким благодушием он сообщил мне свои замечания в антракте! В консерватории хранятся тарелки, подаренные им мне и им самим где-то отысканные. Он находил, что я обладаю умением кстати употреблять этот инструмент, но был недоволен самым инструментом. И вот чудный старичок пошел бродить по Москве отыскивать та-

релки, которые и прислал мне при прелестном, хранящемся у меня письме. Грустно и потому, что его нет, грустно и потому, что время летит так быстро. Мне вдруг показалось, что, в сущности, в эти десять лет я мало ушел вперед¹.

Статья, растрогавшая Чайковского, была опубликована в свежем, 11-м, номере бартеневского «Русского архива» за 1878 год – это статья библиофила, библиографа и предпринимателя Якова Федуловича Березина-Ширяева (1824–1898) «Мое знакомство и переписка с С.А. Соболевским». Соболевский был одним из «архивных юношей», близким другом Пушкина и Одоевского, у него Пушкин остановился, вернувшись из ссылки, для него заказывал у Тропинина свой портрет. Из описания визита к Соболевскому видно, что они жили с Одоевским в одном доме на Смоленском бульваре.

Он жил на Смоленском бульваре в доме кн. Волконского. Скоро отыскал я этот дом и, въехав во двор, остановился у подъезда двухэтажного дома. Вышед из кабриолета и подойдя к дверям, я увидел на них две медные дощечки с надписями, на одной: *В.Ф. Одоевский*, а на другой: *С.А. Соболевский*².

Знакомство Чайковского с князем Одоевским случилось, скорее всего, в Артистическом кружке на Тверской, основанном по инициативе Н.Г. Рубинштейна. Н.Д. Кашкин писал в своих воспоминаниях об этом кружке:

Одним из мест, часто посещаемых Петром Ильичем, был Артистический кружок, превратившийся впоследствии в обыкновенный клуб средней руки, но тогда бывший центром, в котором собирались писатели, артисты Малого театра, музыканты и вообще люди, интересовавшиеся искусством и литературой. Кружок был основан Н.Г. Рубинштейном, при содействии Островского и князя В.Ф. Одоевского и первые годы своего существования собирал

¹ П.И. Чайковский – Н.Ф. фон Мекк. 2/14 декабря 1878. [Флоренция]. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1878-247.html> (Дата обращения: 12.09.2019).

² *Березин-Ширяев Я.Ф.* Мое знакомство и переписка с С.А. Соболевским с приложением писем А.С. и Л.С. Пушкиных к С.А. Соболевскому // *Русский архив.* 1878. № 11. С. 377–378.

в своем помещении на Тверском бульваре, в доме Пукирева, лучшую часть интеллигентного общества Москвы. Собрания кружка не имели определенной программы, но почти всякий день устраивалось что-нибудь более или менее интересное. Очень нередко происходили чтения новых литературных произведений, в этих чтениях принимали участие Островский, Писемский, Чаев, Плещеев, граф В.А. Соллогуб и другие. Часто устраивались музыкальные вечера, в которых иногда играли квартеты, трио и т.д. или же принимали участие солисты из наиболее выдающихся: обыкновенно всякий приезжий виртуоз прежде всего играл в Артистическом кружке... П.И. Чайковский редко участвовал в музыкальных исполнениях, разве приходилось кому-нибудь проаккомпанировать (он делал это превосходно), сыграть партию в четырех- или восьмиручной пьесе для фортепиано или, наконец, сменить какого-нибудь пианиста и поиграть для танцев... При своей простоте, царившей на... вечерах, они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности и совсем не походили на вечера остальных клубов³.

В Кружке происходит знакомство Чайковского с драматургом А.Н. Островским, поэтом А.Н. Плещеевым, математиком Н.В. Бугаевым, историком В.О. Ключевским. Знакомство с Островским и побудило композитора к написанию первой оперы, в качестве сюжета к которой он выбрал первоначально «Грозу», однако над оперой по «Грозе» уже работал В.Н. Кашперов, и Чайковский остановился на «Воеводе». 8 ноября 1866 года Чайковский пишет брату Анатолию:

Есть надежда, что сам Островский напишет мне либретто из «Воеводы». Сделал несколько новых знакомств, в том числе с кн. Одоевским и первой московской красавицей Мещерской, у которой вчера провел вечер... Посылаю тебе довольно остроумный мену одного обеда у князя Одоевского, на котором я присутствовал вместе с Рубинштейном, Лауб, Коссманом и Альбрехтом, покажи его Давыдовым⁴.

³ *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о Чайковском / Общ. ред. С.И. Шлифштейна. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 22, 25.

⁴ *Чайковский П.И.* Письма к родным / Сост. и прим. В.А. Жданова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. Т. 1. 1850–1879. С. 93.

Чайковский упоминает о меню обеда с консерваторскими профессорами. Среди многих областей, в которых Одоевский был весьма компетентен, как теперь бы сказали, была и гастрономия. «Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук, о кухонном искусстве», одна из великолепных мистификаций Одоевского, публикация которой началась в «Литературной газете» в 1844 году, выдает в Одоевском не только великолепного кулинара, но и подлинного философа, умеющего через основания «кухонной нравственности» изящно раскрыть тему человеческого общения и отношения к себе и другому через столь немаловажную сферу человеческой жизни. Чего стоит одна только заповедь доктора Пуфа: «Будьте осторожны с человеком, который не умеет ни есть, ни кормить»⁵. 2 ноября 1866 года Одоевский записывает в Дневнике:

Обедали у меня Лауб с женою, Косман, Кн. Николай Трубецкой, Альбрехт, Кочетова, Варвара Дмитриевна, Ольга Дмитриевна, Н. Рубинштейн, Ольга Тимирязева. Я рассчитывал с нами всего на 12 человек. Рубинштейн привез 13-го, Чайковского, воспитанника Консерватории, ныне профессора контрапункта – чтобы не испугать кого-либо из гостей, жена села за особый стол⁶.

Брат и либреттист композитора М.И. Чайковский приводит в трехтомном жизнеописании брата выдержку из воспоминаний музыкального критика Г. Лароша, который также посещает в это время Одоевского:

В 1866 г. он, уже переживший свою литературную знаменитость, при свойственной ему кротости и благодушии не пользовался среди московских музыкантов всем тем авторитетом, на которое имел бы право. В действительности это был любитель сведущий и ученый: он не только прочел тьму книг по предмету музыки (как, кажется, по всем другим), но мог написать и самостоятельную контрапунк-

⁵ *Одоевский В.Ф.* Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук, о кухонном искусстве. [Электронный ресурс]. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1025397/128/Odoevskiy_-_Lekcii_gospodina_Pufa_o_kuhonnom_iskusstve.html (Дата обращения: 12.09.2019).

⁶ Дневник В.Ф. Одоевского. Хроника музыкальных событий // Одоевский В., кн. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки. / Под ред. М.П. Рахмановой. М.: Дека-ВС, 2005. С. 176.

тическую работу. Мешала ему разве всегдашняя склонность выдумывать что-нибудь экстренное и курьезное. В данное время, т.е. в середине шестидесятых годов, он увлекался циферной методой хорового пения Шеве и особенно русскими народными песнями, в то-нальности которых он нашел какие-то законы, совершенно особенные. Можно подумать, что он был надутый и тщеславный педант. Напротив, это был поэтический и кроткий старичок, очаровательно любезный, полный доброты, склонный к энтузиазму, приветливый ко всем, а в особенности к молодому таланту, и в то же время поражающий многосторонней ученостью и отзывчивостью. Кабинет его, полный книг, музыкальных инструментов, чучел и каких-то непонятных нам физических аппаратов, походил на комнату Фауста. Да и сам Одоевский со своей ненасытной жаждой знания и идеальным полетом души имел в себе нечто фаустовское. При этом он любил общество и хотя был небогат, охотно давал маленькие обеды, к которым иногда сам приготавливал какое-нибудь экстренное, выдуманное им блюдо. По пятницам вечером у него собирались гости, и здесь наряду с великосветской красавицей, приехавшей в вырезном лифе, можно было видеть скромных ученых, артистов, даже учеников консерватории, одетых во что Бог послал. Хотя княгиня всегда присутствовала, но чай князь делал сам, причем словесно учил, как наливать; сначала класть сахар, потом лимон, потом налить горячей воды и уже потом крепкого чая. В музыке он не принадлежал ни к какой партии: как его двери для всех сословий, так его сердце было открыто для всякого серьезного направления. Кажется, что при своей энциклопедической отзывчивости, живости ума и склонности во всем находить хорошее, он и сам затруднился бы сказать, какое из современных направлений ему больше нравится. Влияния на молодое поколение он не имел никакого, для этого требуется энергия и резкость, соединенные с некоторою односторонностью, качества чуждые его богатой и уступчивой натуре⁷.

Однако встреча Чайковского с Одоевским произошла еще до их официального представления друг другу. 1 сентября 1866 года они оба выступают с речами на открытии Московской консерватории. В неболь-

⁷ Цит. по: *Чайковский М.* Жизнь П.И. Чайковского (по документам, хранящимся в архиве в Клину). В 3 т. Т. 1: 1840–1877. М.: Алгоритм, 1997. С. 237–238.

шой речи Одоевского лейтмотивом звучит забота о сохранении народного мелоса:

Народные напевы суть народная святыня, к которой надлежит приступать с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песню, как она слышится в голосе и слухе народа, а затем должно будет постараться извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию. Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно; но отчего *характер* русского напева мы разом, бессознательно отличаем посреди какой бы то ни было музыки и невольно говорим: здесь что-то русское?⁸

Может быть, эти слова Одоевского отозвались в памяти Чайковского, когда он сочинял «Русское скерцо» для фортепьяно, сыгранное Н.Г. Рубинштейном, или первую симфонию (произведения, которые слышал Одоевский)? Н.Д. Кашкин, в качестве одной из причин неудачи первого исполнения симфонии «Зимние грезы» в Петербурге, отмечает тот факт, что Чайковский, стремясь использовать в своих произведениях народные песни, включил в финал симфонии песню «Цвели цветики», но он слышал ее не в оригинальном, а в городском общеупотребительном варианте. Чайковский обращался к знатокам русской народной песни, в том числе и к А.Н. Островскому, и к П.М. Садовскому, но и они не знали другого ее варианта, кроме городского. В таком виде она и звучит в симфонии. Возможно позднее, при сочинении церковной литургической музыки, «Литургии св. Иоанна Златоуста», работа над которой началась в 1878 году, отзовется в сознании композитора интерес к церковному пению, которым князь Одоевский специально и много занимался в последние годы своей жизни – этого своего интереса он также не обойдет в консерваторской речи:

В нашей церкви сохранилось песнопение, которым более 700 лет оглашаются наши православные храмы, песнопение самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои законы, свой отличный характер и высокое, как историческое, так и художественное, значение. Между тем, не только первоначальные безлинейные

⁸ *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие / Общ. ред. Г.Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 306.

знаки, которыми изображались до XVIII века наши древние напевы, но даже и существующие донныне церковные (квадратные) линейные ноты остаются для многих и многих недоступными, а с тем вместе была невозможною и история нашего древнего звукописания⁹.

По воспоминаниям М.П. Погодина, Одоевский совместно со священником Димитрием Разумовским, который стал преподавать в Московской консерватории историю церковного пения в России, и Н.М. Потуловым восстанавливает и добивается в своем приходском храме исполнения литургии, исполненной знаменным распевом по древним крюкам.

Обедня, пропетая по-древнему в приходе Егория на Всполье, была эпохою в истории нашего пения, и народное, открытое или сознанное этими почтенными ревнителями музыки, было их торжеством.¹⁰

Кстати, в этой же церкви св. Георгия на Малой Никитской, на месте которой будет впоследствии выстроен Дом звукозаписи, 6 июля 1877 года состоится венчание П.И. Чайковского и А.И. Милюковой, которое, правда, не принесет счастья композитору.

Одоевский – не только теоретик, он отличный пианист и успешный сочинитель музыки, причем опыты в композиции относятся уже к поре самой ранней юности. Уже в пятнадцатилетнем возрасте, учась в Благородном пансионе, он является автором взрослого сочинения: квинтета для фортепьяно, скрипки, альта, виолончели и контрабаса, который был дважды исполнен воспитанниками пансиона, причем партию фортепьяно исполнял сам автор. Антон Рубинштейн даст Одоевскому характеристику музыканта, «выдающегося своими замечательными теоретическими познаниями», «он сочиняет органные фантазии, фуги, каноны и т.д., которые отвечают самым строгим требованиям искусства», хотя и не обнаруживает в нем яркого композиторского дарования¹¹. Чайковский был

⁹ Там же.

¹⁰ *Погодин М.* Воспоминание о князе Владимире Фёдоровиче Одоевском // В память о князе В.Ф. Одоевском. Заседание Общества любителей российской словесности. 13 апреля 1868. М., 1869. С. 64.

¹¹ Цит по: *Дрошнев Д.Д.* Роль музыкальной лексики в творчестве В.Ф. Одоевского: семантический, когнитивный, стилистический аспекты. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2014. С. 7.

знаком с музыкальными произведениями Одоевского и откликался на них. По сведениям, сообщенным А. Ляпуновой, в библиотеке Российского национального музея музыки хранятся отзывы Чайковского о музыкальных произведениях Одоевского (Ф. 73. № 488), по всей видимости, после смерти Одоевского планировалось издание его музыкальных сочинений, и Чайковский был привлечен как эксперт¹². Опубликовано факсимиле одного листка этого отзыва, в этой записке композитор достаточно лестно отзывался о конкретных произведениях. Так, к примеру, оценивая фантазию для фортепьяно в 4 руки и органа Carillon, Чайковский пишет:

Весьма интересное сочинение. К сожалению, исключительность его формы, необходимость органа для его исполнения и гармонические особенности, которыми оно изобилует, не служат ручательством его успеха в публике. Для музыканта эта фантазия полна интереса¹³.

В конце 1867 года в Москву приезжает Гектор Берлиоз, «удрученный годами, болезнями и несчастиями разного рода», как писал критик Н.Д. Кашкин¹⁴. Одоевский откликался еще на первый его приезд в Россию в 1847 году, по приглашению М.И. Глинки, который считал его первым композитором Европы. Одоевский посвятил тому приезду две статьи. С тех пор они не виделись, но их связывала переписка. В Европе Берлиоз пропагандировал музыку М.И. Глинки, что не могло не импонировать Одоевскому. 30 декабря на вечере Музыкального общества Берлиоз дирижирует симфонией «Гарольд в Италии», а 31 декабря в Консерватории был дан обед в честь французского гостя, на котором Берлиоз довольно долго говорил о печальном положении музыки во Франции и о том, что современники не признают его как композитора, а князь Одоевский и Чайковский выступили с речами по-французски. «Чайковский предложил поставить портрет Берлиоза в Консерватории»¹⁵, — запишет Одоевский в своем дневнике.

¹² См.: *Ляпунова А.* Н.Г. Рубинштейн и В.Ф. Одоевский // Одоевский В., кн. Дневник. Переписка. Материалы. С. 61.

¹³ П.И. Чайковский / Сост., автор текста Г. Прибегина. М.: Музыка, 1984. Сер. «Человек. События. Время». С. 35 (факсимиле рукописи).

¹⁴ *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о Чайковском. С. 52.

¹⁵ Дневник В.Ф. Одоевского. С. 202.

В начале следующего года Чайковский обсуждает с Одоевским партитуру своей первой симфонии «Зимние грезы» G-моль. 3 февраля (ст. ст.), после премьеры симфонии в Москве (симфония была написана в 1866 году, исполнялась отрывками, но подверглась достаточно существенной переработке), Одоевский записывает в дневнике: «В концерте Музыкального Общества – симфония Чайковского – славная вещь, но Русская струя не довольно чисто проведена»¹⁶. Не остается без внимания Одоевского и роман Чайковского с итальянской певицей Дезире Арто, с которой Одоевский общается, ценя ее талант. Она была дочерью гастролировавшего в России итальянского скрипача, на концерты которого в Петербурге Одоевский с восторгом откликался еще в 1842 году. 22 ноября 1868 года он записывает в дневнике: «Чайковский что-то очень ухаживает за Арто»¹⁷. Однако роману не суждено было стать успешным, слухи о свадьбе Чайковского с Арто оказались тщетными, она уехала в Европу и вышла замуж, влюбившись в итальянского баритона Падиллу, на которого в Москве не обращала внимания.

Одоевский посещает репетиции и первое представление первой оперы Чайковского «Воевода», написанной по комедии А.Н. Островского «Воевода» («Сон на Волге»). Либретто, начатое писателем, закончил сам Чайковский. Премьера состоялась в московском Большом театре 30 января 1869 года в бенефис певицы Александры Меньшиковой, исполнявшей партию Марьи Власьевны, под управлением Э.Н. Мертена. 29 января Одоевский присутствует на генеральной репетиции «Воеводы» и фиксирует в своем дневнике уже знакомую нам по его консерваторской речи идею:

Русская тональность господствует, но даровитый Чайковский также не устоял против желания угодить публике разными итальянизмами. Эта опера – задаток огромной будущности для Чайковского¹⁸.

На самой премьеры Одоевский приглашает композитора занять место в своей ложе: «До сих пор, многоуважаемый Петр Ильич, Вы слушали Вашу славную оперу лишь – *над ухом*. Не хотите ли проверить ее общее впечатление *издалека*, и для того придти сегодня на нашу с Ольгой Ивановной ложу? – и она и я о том Вас просим. Наша ложа в Бельэтаже

¹⁶ Там же. С. 204.

¹⁷ Там же. С. 224.

¹⁸ Там же. С. 230–231.

№ 14 с *левой* стороны. Много нас одолжите»¹⁹. Чайковский отказывается, под предлогом, что он «намерен спрятаться в ложу на сцене, чтобы никто его не видал»²⁰. После премьеры Одоевский запишет в дневнике: «Представление удалось – Чайковского несколько раз вызывали, и Меншикову также, хотя она фальшивила по обыкновению несколько раз; а голос удивительный – чисто взяла: верхний *ge bemol*, – но что проку»²¹. Одоевский посещает и последующие спектакли, и это при том, что опера, прошедшая с успехом, дается на сцене Императорского театра всего пять раз. 6 февраля, через неделю после премьеры, Одоевский пишет композитору письмо, и здесь и появляются те самые тарелки, приложенные к письму, которые он дарит композитору, сопровождая это полным юмора и весьма компетентным с музыкальной стороны приравлением:

Я уже Вам кажется говорил, что театральный *тарельщик* портит Вашу прелестную музыку безобразными ударами, за что я даже долгом счел сделать ему отеческое внушение, что по-настоящему было бы прямым долгом г. Капельмейстера; он бьет в *Piatti nobalagannому*... Правда, что театральные тарелки зазубрены (*ebrechés*) и трудно их бить как следует. На таком основании, и в награду за Ваше хорошее поведение (т.е. за мастерское сочинение музыки в Воеводе), позвольте поднести Вам *пару тарелок*, которые я выбрал с нарочитым тщанием... Делайте с ними, что хотите, велите употреблять при представлении Вашей оперы, дайте в распоряжение Консерватории, словом, спорить и прекословить не буду. Если же, и затем, тарельщик будет бить *в прямом направлении* (когда именно в партитуре не обозначено, что требуется *сухой* звук), то, поелику это инструмент турецкий, то и тарельщика следует наказать *по турецкому обычаю* (*alla Turca*), т.е. посадить на кол²².

Запись о приобретении тарелок делается Одоевским 4 февраля: «Купил для Чайковского *Piatti*, ибо театральные зазубренные портят его музыку»²³. 11 февраля, во вторник, Одоевский снова приглашает компо-

¹⁹ Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 528.

²⁰ Дневник В.Ф. Одоевского. С. 231.

²¹ Там же.

²² Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 528–529.

²³ Дневник В.Ф. Одоевского. С. 231.

зителя «послушать Вашу музыку издалека», но на этом представлении композитор, по-видимому, отсутствует. Одоевский запишет в дневнике: «Чайковского вызывали, но актер вышел объявить, что его в театре нет»²⁴.

А 15 февраля в концерте Музыкального общества состоялась премьера оркестровой фантазии «Фатум», посвященной М.А. Балакиреву под управлением Н.Г. Рубинштейна. Фантазии предпосылается поэтический эпиграф из К.Н. Батюшкова, его стихотворение «Изречение Мельхиседека», о котором шла молва (впрочем, далеко не достоверная), что это его предсмертное стихотворение, обнаруженное после его смерти написанным углем на стене. Во всяком случае, это стихотворение, написанное на грани или во время предсмертной психической болезни, между 1821 и 1824 годами (время возникновения и деятельности Общества любителей драмы! Батюшков уйдет из жизни в 1855 году):

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек:
«Рабом родился человек,
Рабом в могилу ляжет,
И Смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной скудных слез,
Страдал, терпел, рыдал, исчез.

Именно стихотворение вызвало особое раздражение адресата «Фатума» Милия Балакирева, который нашел, что «стихи по своей фактуре весьма жалки <...>, содержание их – весьма дешевого свойства байронизм»²⁵. Одоевский, судя по записи в Дневнике, присутствует на этом концерте, однако он ни словом не обмолвился об оркестровой фантазии Чайковского. Его больше интересует та часть концерта, где исполняются произведения духовной музыки – Бортнянский, Львов, Турчанинов, причем Одоевский принимает участие в подготовке концерта и на критику журналистов замечает, что он «хотел только помочь Погодину, который уведомил меня лишь дней за 10 до 14 февраля – а наши певчие и в 10 месяцев нового порядочно не разучат»²⁶. На этом фоне «Фатум» не вызвал у Одоевского ярких эмоций. После исполнения Чайковский пишет ночью брату

²⁴ Там же. С. 232.

²⁵ Вайдман П.Е. «Фатум», фантазия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/fatum.html> (Дата обращения: 12.09.2019).

²⁶ Дневник В.Ф. Одоевского. С. 233.

Анатолию: «Исполнялась в первый раз моя фантазия “Фатум”. Это, мне кажется, лучшее, что я до сих пор написал, по крайней мере, так говорят другие (успех значительный)»²⁷. По утверждению Н.Д. Кашкина, фантазия была исполнена с «посредственным успехом», и Чайковский впоследствии сжег партитуру (она была восстановлена и издана М.П. Беляевым в 1896 году в Лейпциге, существуют ее записи). Критик отмечает, что, по его мнению, «в содержании фантазии было нечто автобиографическое, хотя сам композитор не намекал об этом ни одним словом»²⁸. Как, собственно, и партитуру «Воеводы», которая будет воссоздана потом по оркестровым партиям. Одоевский был на премьере, но не за 4 дня до смерти, как пишет Чайковский Н.Ф. фон Мекк, а за 12 дней – он внезапно скончался 27 февраля по старому стилю. О «Фатуме», в котором впервые в творчестве Чайковского появляется тема рока или судьбы, тонкий знаток музыки Чайковского философ и композитор Владимир Ильин напишет:

Не достигши еще тридцатилетнего возраста, Чайковский пишет свою первую рыдающую лиро-эпическую поэму «Фатум», вскопав под влиянием критики его друзей (главным образом М.А. Балакирева) уничтоженную, несмотря на успех в большой публике. На уничтожение «Фатума» повлияла, впрочем, еще в большей степени самокритика, чем критика знатоков <...>, но еще большую роль сыграл в этой авторской драме тот свойственный одним гениям таинственный разлад с самим собой, который заставил Гоголя ввергнуть в огонь второй том «Мертвых душ»²⁹.

Может быть, есть и какой-то тайный символизм в том, что «Фатум» был одним из последних музыкальных произведений, услышанных в этом мире князем Одоевским (он успел посетить еще один концерт, 22 февраля, программа которого нам, к сожалению, неизвестна, и лекцию фольклориста и собирателя русских напевов П.А. Бессонова 23 февраля, затем он слег, смертельная болезнь длилась всего четыре дня).

Одоевский искал у Чайковского русской гармонии, но все время сетовал на его итальянизмы. Продолжением этой «славянофильской» темы можно считать состоявшуюся десятилетие спустя эпистолярную полеми-

²⁷ Чайковский П.И. Письма к родным. С. 123.

²⁸ Кашкин Н.Д. Воспоминания о Чайковском. С. 72.

²⁹ Ильин В.Н. Чайковский и русская симфония // Ильин В.Н. Пожар миров / Сост. А.П. Козырев. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 163–164.

ку Чайковского с его учеником – композитором Сергеем Танеевым, пытающимся обрести специфически русский контрапункт. Тем более любопытно, что имя князя Одоевского появляется теперь уже на страницах танеевских писем.

18 августа (нов. ст.) 1880 г. С.И. Танеев пишет из нормандского Ипора:

Европейские мелодии – зерно, из которого выросло целое дерево; наши – зерно, которое только пускает ростки. Европейцам выбора нет: они могут только продолжать растить свое дерево. У нас выбор есть: мы можем, с одной стороны, способствовать росту европейского дерева, а с другой, воспитывать собственные ростки. В этом смысле я и говорю, что европейцы фатально увлекаются на свой теперешний путь: у них одна дорога, а у нас две. По этим двум дорогам шел Глинка, по ним идете и Вы. Слушая Вашу музыку, иногда говоришь: это написано в общеевропейском характере, а это – в русском. Этот русский характер мы чувствуем, он вносит струю совершенно новую и оригинальную в Ваши сочинения и в сочинения Глинки, и моя мысль заключается в том, что русский оттенок в музыке с течением времени будет получать все более и более определенный характер и из него выработается стиль, существенно отличный от европейского³⁰.

На следующий день, дополняя отправленное письмо по пунктам, Танеев замечает:

Мысль писать контрапунктические задачи на песни вовсе мне не принадлежит. Об этом толковали: Одоевский, Ларош и, кажется, Серов³¹.

Отвечая ему, Чайковский напоминает ему о его же юношеских мечтах «найти какую-то особенную русскую гармонию, коей доселе еще не было», называя эти мысли «чистейшей славянофильской теорией, примененной к музыке», а их автора «славянофильствующим Дон-Кихотом»:

Я бы сравнил европейскую музыку не с деревом, а с целым садом, в коем произрастают деревья: французское, немецкое, итальян-

³⁰ Чайковский П.И., Танеев С.И. Письма / Сост. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 58.

³¹ Там же. С. 60.

ское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское, польское и т.д. Почему Вы совершенно произвольно только русским народно-музыкальным элементам позволяете быть отдельным растительным индивидуумом, а все остальные заставляете соединиться в одно дерево? <...> По-моему, европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую. Каждый западноевропейский композитор прежде всего или француз, или немец, или итальянец и т.д., а потом уж европеец. В Глинке национальность сказалась ровнехонько настолько же, насколько и в Бетховене, и в Верди, и в Гуно; если в моих сочинениях Вы слышите русские отголоски, то я в сочинениях Massenet и Bizet на каждом шагу обоняю специфический французский запах. Пусть нашему зерну суждено дать роскошное дерево, характеристически отделяющееся от своих соседей, – тем лучше, мне приятно думать, что оно не будет так тщедушно, как английское, так хило и бесцветно, как испанское, а напротив сравнится по высоте и красоте с немецким, итальянским, французским...³²

Русская философия рождена из духа романтизма. Общество Любоумров, основанное при участии князя Одоевского, стало в своем роде первым русским философским обществом, а «Русские ночи», вышедшие в свет в 1844 году, подарили нам замечательный ретроспективный образ той эпохи, когда метафизика, натурфилософия и музыка были атмосферой жизни и общения. Открытие человеческой души – так Одоевский определяет основную заслугу Шеллинга. Чайковский своим финальным сценическим диптихом – балетом «Щелкунчик» и оперой «Иоланта» – тоже совершает романтическое открытие «ночной стороны души». Не случайно еще на первых тактах его музыкального развития Одоевский разглядел в нем родственную душу и действительно помог композитору в его становлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин-Ширяев Я.Ф. Мое знакомство и переписка с С.А. Соболевским с приложением писем А.С. и Л.С. Пушкиных к С.А. Соболевскому // Русский архив. 1878. № 11. С. 374–398.

³² Чайковский П.И. Танеев С.И. Письма / Сост. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 62.

2. *Вайдман П.Е.* «Фатум», фантазия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/fatum.html> (Дата обращения: 12.09.2019).
3. *Дрошнев Д.Д.* Роль музыкальной лексики в творчестве В.Ф. Одоевского: семантический, когнитивный, стилистический аспекты. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2014. 207 с.
4. *Ильин В.Н.* Чайковский и русская симфония // Ильин В.Н. Пожар миров / Сост. А.П. Козырев. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 151–177.
5. *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о Чайковском / Общ. ред. С.И. Шлифштейна. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 226 с.
6. *Ляпунова А. Н.Г.* Рубинштейн и В.Ф. Одоевский // Одоевский В., кн. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки / Под ред. М.П. Рахмановой. М.: Дека-ВС, 2005. С. 15–73.
7. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие / Общ. ред. Г.Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 729 с.
8. *Дневник В.Ф. Одоевского.* Хроника музыкальных событий // Одоевский В., кн. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки / Под ред. М.П. Рахмановой. М.: Дека-ВС, 2005. С. 74–233.
9. *Одоевский В.Ф.* Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук, о кухонном искусстве. [Электронный ресурс]. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1025397/128/Odoevskiy_-_Lekcii_gospodina_Pufa_o_kuhonnom_iskusstve.html (Дата обращения: 12.09.2019)
10. *П.И. Чайковский* / Сост., автор текста Г. Прибегина. М.: Музыка, 1984. 207 с. (Сер. «Человек. События. Время»).
11. *Погодин М.* Воспоминание о князе Владимире Фёдоровиче Одоевском // В память о князе В.Ф. Одоевском. Заседание Общества любителей российской словесности. 13 апреля 1868. М., 1869. С. 45–68.
12. *Чайковский М.* Жизнь П.И. Чайковского (по документам, хранящимся в архиве в Клину). В 3 т. Т. 1: 1840–1877. М.: Алгоритм, 1997. 511 с.
13. *Чайковский П.И., Танеев С.И.* Письма / Сост. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 557 с.
14. *Чайковский П.И.* Письма к родным / Сост. и прим. В.А. Жданова. В 2 т. Т. 1: 1850–1879. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 757 с.
15. *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/letter.html> (Дата обращения: 12.09.2019).

III.
В.Ф. ОДОЕВСКИЙ
И ТРАДИЦИИ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
МЫСЛИ

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ – ХРАНИТЕЛЬ ТЕОСОФСКО-МИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

И.Ф. ЩЕРБАТОВА

Институт философии РАН

Аннотация: В.Ф. Одоевский рассматривается как представитель неакадемической философии. Одоевский осознавал себя хранителем западной теософско-мистической традиции, сформированной в кругу московских масонов. В начале XIX в. ее ретранслятором стал университетский Благородный пансион, руководимый А.А. Антонским, учеником И.Г. Шварца. Большую роль в восприятии Одоевским мистической традиции сыграли родственные связи с руководителем петербургского масонства С.С. Ланским. Философия Шеллинга интересовала Одоевского в той мере, в какой она была созвучна теософии Баадера, Сен-Мартена, Пордеджа.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, Шеллинг, Сен-Мартен, Пордедж, мистицизм, масонство, теософия, антропоцентризм, эмпиризм.

В.Ф. Одоевский принадлежал к культурной элите дворянского общества, в среде которого в XIX веке шел процесс вербализации общечеловеческих ценностей. Одоевский по своему общественному идеалу не славянофил и не западник. В плане мировоззрения он идеалист в период любомудрия, скептик и мистик в 1830–1840-е годы, пришедший в последний период своей жизни к позитивизму и отчетливому эмпиризму. Одоевский собрал все характерные черты интеллектуализма XIX века и в то же время сохранил свою уникальность.

Отличительной особенностью Одоевского является философичность. Под философичностью мы имеем в виду не просто интерес к философии, проявившийся очень рано, или включенность в историко-философский контекст, но философскую позицию писателя-аналитика, стремившегося постичь суть явления, показать его неоднозначность, достичь Истины, до ответа на последний вопрос. Философию Одоевский считал научной, способной дать ответ на «все возможные вопросы»¹.

¹ *Одоевский В.Ф. Русские ночи.* Л.: Наука, 1975. С. 17.

Расцвет творчества Одоевского пришелся на 1830-е годы, период, названный Г. Флоровским временем философского пробуждения. Возросшая роль философии в те годы – свидетельство интенсивных процессов, происходивших в сознании общества, оказавшегося перед необходимостью осмыслить место России после провала либерального проекта Александра I. Речь идет о так называемой неакадемической философии, включенной в общественный дискурс, влияющей на формирование общественного идеала.

Философскую культуру в России образовывали две практически не пересекавшиеся сферы философствования. Это университетская и академическая философия, с одной стороны, и неакадемическая философия – с другой, существовавшая в разнообразных формах, чаще литературно-критической, философско-исторической или эстетической аналитики. Если первая, профессиональная ветвь была более вещью в себе, то влияние второй на общественное сознание было довольно существенным.

В неакадемической интеллектуальной среде наблюдается ценностно-прикладное отношение к философии; ценности эти определялись не теоретико-познавательными задачами, а социальными, идеологическими или этическими установками и были связаны либо с процессом самопознания, либо с осмыслением текущего момента. Иначе говоря, в этом случае «философия взвешивалась на весах общественных идеалов»². Такой подход к философии был характерен для В.Г. Белинского, А.И. Герцена, М.А. Бакунина, Н.В. Станкевича, Т.Н. Грановского, славянофилов. Одоевского также можно отнести к неакадемическим, непрофессиональным философам.

О философичности Одоевского-писателя свидетельствует роман «Русские ночи». Одоевскому-философу повезло меньше. За исключением раннего периода и участия в кружке любомудров, его «философия» осталась достоянием архивов. Впечатляющий массив неизданных (в основном неразобранных) рукописей, хранящийся в Отделе рукописей РНБ, свидетельствует о серьезной погруженности Одоевского в философский контекст, но этот же архив – собрание отрывков и коротких эссе, содержащий свидетельства о нескольких нереализованных философских проек-

² Пустарнаков В.Ф. Основные вехи истории и особенности развития российского шеллинговедения и историографии «русского шеллингианства» в XIX столетии // Философия Шеллинга в России / Под ред. В.Ф. Пустарнакова. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. С. 137.

тах – говорит об органической неспособности Одоевского довести любой философского характера текст до логического завершения. На протяжении жизни он пытался построить универсальную философскую систему, в разные периоды основываясь на различных методологических принципах или меняя сам критерий всеобщности. Неудивительно, что, в конечном счете, построить универсальную систему ему не удалось. П.Н. Сакулин не раз сетовал, что систематизировать взгляды Одоевского – это все равно что собирать разбросанные камни.

На наш взгляд, проблема заключается не в присущей его стилю эпизодичности или фрагментарности, что было весьма характерно для того времени. Дело в ценностных установках, когда отдельные положения, например философии Шеллинга, использовались, именно использовались, для обсуждения того, что волновало в данный момент самого Одоевского, а не исследовались в научном контексте, который тогда уже существовал в академических средах и, в частности, если говорить о Шеллинге, в Духовной академии. Сам выборочный подход, когда Одоевский выбирал из философии Шеллинга «идеи и мотивы, родственные своей системе ценностей»³, позволял переставлять акценты.

В «Русских ночах» Одоевский восстанавливает интеллектуальную атмосферу философских кружков конца 1820–1830-х годов, когда кумиром просвещенной молодежи, по воле Одоевского, становится Шеллинг, хотя реальная картина была несколько сложнее. Внутри этого сюжета имеется более ранний уровень, презентующий философский дискурс молодых лет главного героя романа Фауста. В жизни самого Одоевского был опыт участия в кружке любомудров и в кружке философствующих писателей, собравшихся вокруг «Московского вестника» М.П. Погодина. Одоевский воспроизвел интеллектуальный дискурс, в котором он формировался, но в профессиональном смысле это все-таки разговор дилетантов, что Одоевский прекрасно передал. Очевидно, не случайно он не счел нужным сосредоточиться на обсуждении какой-либо одной темы: логика развития «драмы идей» представляет собой одну из самых неочевидных вещей. Напрасно искать у Одоевского ответов или концептуальных выводов – «Ночи», как и подобает *ночам*, – время вопросов. Феномен «Русских ночей» – это дебют философского «романа» в России, своим явлением снявший любые стилистические ограничения этого жанра.

³ Пустарнаков В.Ф. Указ. соч. С. 43.

Одоевский на протяжении всего романа встраивает отдельные принципы философии тождества Шеллинга в художественную ткань. Помимо этого, в романе поднимаются многочисленные философские вопросы, главным образом, связанные с проблемами познания, пограничных форм сознания, этики, философии творчества, философии истории, философии науки, герменевтики, некоторые из которых звучат современно и сегодня. Дискуссионная форма «*драмы идей*», как определил жанр произведения сам Одоевский, создавала уникальный для художественного произведения, лишенного романного сюжета, сюжета как коллизии, творческий феномен, сочетавший те или иные формы научного текста внутри диалогов героев и работу с идеями-символами или понятиями, воплощенными в образах художественного текста. Неизбежным следствием такого сочетания стали недоговоренность, многозначительность, зашифрованность смыслов и символов и невероятный интеллектуальный потенциал самого текста, понятный, если автор ставит задачу разрешить загадки, стоящие перед человечеством.

«Русские ночи» создавались в 1830 – начале 1840-х годов, в период мистического идеализма, к чему Одоевский пришел после ученически-упрощенного восприятия трансцендентального идеализма Шеллинга. В.Ф. Пустарнаков, также как и П.Н. Сакулин, не абсолютизирует влияние Шеллинга – теоретическими источниками мистицизма оба называют Л.К. де Сен-Мартена, Дж. Пордеджа, Ф.К. Баадера, К. Эккартсгаузена⁴, хотя эти же лица воодушевляли интерес самого Шеллинга к оккультизму, магнетизму и мистике в его последний период, что стало одной из тем разговора Одоевского и Шеллинга в 1842 году.

Мистицизм Одоевского как будто бы вписывается в общую атмосферу мистицизма, накрывшую в 1830-е годы Россию. Здесь и романтический мистицизм В.А. Жуковского, и мистицизм в русле христианского социализма А.И. Герцена и В.Ф. Печерина, и отличающийся от того и другого мистицизм Одоевского.

В чем же специфика мистицизма Одоевского?

Стоит обратить внимание на то, что «Русские ночи» начинаются и заканчиваются с ссылки на Пордеджа и Сен-Мартена, правда, их имена в тексте не называются. В «Ночи второй» Фауст цитирует «старую забытую книгу»⁵, когда-то оказавшуюся у его молодых друзей. В ней Одоевского

⁴ Пустарнаков В.Ф. Указ. соч. С. 98.

⁵ Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 16.

привлекли слова о возможности полной, безусловной истины на основании ее предчувствия, о влечении объекта и субъекта, об интерпретации феномена совершенствования как закона. За страницу до этого Фауст пересказывает мысли этих двух мистиков о значении «внутреннего слова» для адекватности понимания и об относительности истины⁶. К этим темам Одоевский будет неоднократно возвращаться на страницах романа.

Пояснение Одоевского о том, что эти идеи Фауст почерпнул из сочинений Пордеджа и Сен-Мартена, были сделаны позже, в начале 1860-х годов, когда он готовил текст ко второму изданию, так, правда, и не вышедшему. О причинах умолчания Одоевский пишет следующее: «Фауст часто, раза три или четыре, цитирует этих сочинителей, не называя их – ибо боится упрёка в мистицизме и в том, что он поддался влиянию не немецкого философа, что в ту пору казалось непростительным»⁷. Что это, как не признание в том, что в 1830-е годы Одоевский поддался влиянию «не немецкого философа»? Однако невозможно не отметить, что в пересказе Фауста мыслей старых мистиков не только нет намёка на религиозные смыслы или христианскую символику, но, что самое главное, ему как-то удается воспроизводить сложнейший, загруженный христианской риторикой текст в стиле светского научного дискурса, имеющего явное отношение к обсуждению процесса познания.

В этом заключается уникальность позиции Одоевского. Он как будто бы мистик по кругу чтения и кругу интересов, но он прочитывает тексты мистиков как человек, которому глубоко чуждо спекулятивное мышление и который осознанно или нет (в этот период еще так!) отдает предпочтение положительному методу. Роль науки для него еще до конца не ясна, он часто меняет оценки, интуитивному методу он пока доверяет даже больше, но он предчувствует грандиозную роль науки в будущем. То, что это так, подтверждает и полный символики конец «Русских ночей», где каждый из четырех друзей пророчествует. Что же говорит Фауст, alter ego автора, а следовательно, универсалист и антропоцентрист? Он предрекает эпоху, «когда будет *одна наука и один учитель*», и с восторгом произносит слова, взятые опять-таки из одной «старой книги»: «Человек есть стройная молитва земли!»⁸, принадлежащие, конечно же, Сен-Мартену⁹.

⁶ Там же. С. 14.

⁷ Там же. С. 15, прим.

⁸ Там же. С. 183.

⁹ Там же. С. 303, прим. 85.

Анатомия «Русских ночей» раскрывает, как включенность Одоевского в герметический круг чтения незаметно трансформируется в научный интерес к проблемам познания, а масонская мистическая антропология приобретает светское гуманистическое звучание. Но у Одоевского периода «Русских ночей» это еще скорее амбивалентное состояние расщепленного мистического мировосприятия – осознанного разделения, преодоления мистики в целом еще не заметно. Символично, что в самом конце «Русских ночей» Фауст ожидает «дорогих гостей – наших старых учителей», но одновременно он предлагает передать науку меньшим братьям¹⁰. Одоевский сам себя считал мистиком, как это следует из его позднейшего пояснения, но при этом текст «Русских ночей» не свидетельствует о религиозности Одоевского. Причина тому не в преследовании мистиков, как он попытался объяснить в начале шестидесятых, а в том, что Одоевский по складу своему не религиозный мыслитель, хотя таким его старался представить П.Н. Сакулин. Ярким подтверждением тому является его интерпретация теории Мальтуса в рассказе «Город без имени», где при желании было бы несложно представить проблему в христианском ключе. Однако Одоевский не выходит из светского этического дискурса, рассматривая проблему в горизонте нравственных пределов человеческого существования.

Эти подробности в определенной степени проливают свет на отношение Одоевского к теософии. Помимо весьма солидного свода конспектов и реферативных переводов Сен-Мартена и Пордеджа, хранящегося в Отделе Рукописей ИРЛИ, у Одоевского нет оформленных теоретических теософских проработок. В то же время в его интересе к оккультизму нельзя не заметить естественнонаучной примеси, интереса «химика». Из этого можно сделать вывод, что Одоевский скорее мистический антропоцентрист, чем мистик-теософ, но при этом мистики-теософы, входившие в круг чтения масонов, оставались для него авторитетом, над которым оказалась бессильной немецкая философия. Здесь предстоит еще многое выяснить, но понятно, что «Русские ночи» подводят итог мистической увлеченности Одоевского. Его доверие естественнонаучному знанию при рациональном складе ума предопределили дальнейший разворот Одоевского в сторону позитивизма, эмпиризма и даже сенсуализма, начиная с конца 1840-х – начала 1850-х годов.

¹⁰ Там же. С. 183.

Следует еще раз вернуться к поздней ремарке Одоевского, объясняющей, почему он не упоминает имен столь дорогих для него мистиков. Сен-Мартена и Пордеджа действительно нельзя было упоминать в 1830-е годы, потому что эти имена были прочно связаны с русским масонством, с 1822 года запрещенным в России.

Косвенная причастность Одоевского идеалам екатерининского масонства обусловлена его учебой в Благородном университетском пансионе (1816–1822) и, в первую очередь, влиянием его бессменного директора А.А. Прокопович-Антонского (1762–1848). Одновременно с 1807 года он был проректором Московского университета, а с 1818 по 1826 года – ректором. А.А. Прокопович-Антонский в начале XIX века являлся проводником идей и идеалов масонства новиковского круга. Он был одним из лучших воспитанников Дружеского ученого общества, созданного И.Г. Шварцем. Большинство исследователей деятельность А.А. Антонского расценивают как миссию по трансляции гуманистических идеалов московских масонов. П.Н. Сакулин писал: «Через Антонского воспитанники благородного пансиона, а, следовательно, и кн. Одоевский, входили в идейное общение с *идейными традициями русского масонства* екатерининской эпохи, когда выработывался идеал нравственно-совершенной и деятельной личности и уже определенно намечались культурные задачи общественного служения»¹¹. Именно А.А. Антонский был «проводником влияния нравственной атмосферы», созданной в Дружеском ученом обществе И.Г. Шварцем, на учащихся Пансиона, благодаря чему происходило перенесение идеалов Дружеского общества в атмосферу Пансиона, а именно – самосовершенствование, патриотизм и гуманитарное образование¹². Акцент делался на *практическом воплощении* нравственного идеала, связанного с характерным для Нового времени пониманием человека как высшей ценности¹³.

Антропоцентричность – не постоянный фактор русской мысли. Антропоцентризм после разгрома Новиковского кружка появляется только у Н.М. Карамзина, в течение четырех лет бывшего членом этого общества. Реформационный дух эпохи Александра I смещает акценты в

¹¹ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. I. Ч. I. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 14.

¹² Там же. С. 14, прим.

¹³ Доброхотов А.Л. Философия культуры. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. С. 113.

социально-политическую плоскость, а общественная фрустрация конца 1820-х и первой половины 1830-х годов заставляет общественное сознание сосредоточиться на философии истории.

На этом фоне антропоцентризм Одоевского 1830-х годов, запечатленный в «Русских ночах» и воспроизводящий главные масонские смыслы – самопознание, самосовершенствование, опорное понятие мистиков – внутренний человек, правда, с заметным смещением с этического горизонта в гносеологию, тем не менее, генетически оттуда, из мистической антропологии масонов, оказавшейся идейно близкой Одоевскому. Какие можно привести аргументы в пользу этого предположения?

Во-первых, само название «*Русские ночи*». Для посвященных это указание на традицию: отсылка к «Ночным размышлениям», или, как тогда говорили, к «*Ночам*» Эдуарда Юнга, очень популярным в среде московских масонов. Первые переводы «Ночных мыслей» были сделаны А.М. Кутузовым в 1770-е годы. Фигура А.М. Кутузова, розенкрейцера, алхимика, специализирующегося в Обществе Н.И. Новикова на изучении герметических наук, символична: он должен был быть близок Одоевскому именно в силу своего тяготения к герметизму, оккультизму, симпатии к чему не скрывал и Одоевский. Но это все-таки косвенный аргумент.

Прямым подтверждением включенности Одоевского в масонскую систему взглядов является его выбор в пользу писателей-мистиков, главных масонских авторитетов, при обсуждении некоторых проблем в «Русских ночах».

Одоевский воспроизводит теорию Шеллинга о тождестве познающего и предмета познания. Шеллинг пытался преодолеть противоречие субъективного и объективного, характерное для Канта и Фихте. Однако одну из важнейших проблем, которую решала немецкая классическая философия о тождестве субъекта и объекта, Одоевский сводит к роли интеллектуальной интуиции и, что самое примечательное, отсылает к Пордеджу и Сен-Мартену. Так, говоря о влечении объекта и познающего субъекта, он склонен рассматривать его в контексте учения Сен-Мартена «о предчувствии истины»¹⁴. Одоевский сознательно выбирает архаичный дискурс. Философия Шеллинга уже не удовлетворяет «искателей истины»¹⁵, и хотя сам Шеллинг связывал познание также с «внутренним чувством»¹⁶,

¹⁴ Одоевский В.Ф. Указ соч. С. 16–17.

¹⁵ Там же. С. 15, прим.

¹⁶ Там же. С. 136.

ближе Одоевскому оказывается «внутреннее чувство» Сен-Мартена. В «Русских ночах» Одоевский, что странно, выходит из контекста немецкой философии XIX века и возвращается к старым мистикам и именно у них находит ответы. В этом предпочтении определенно видится субъективный фактор.

Укажем на один интересный факт, до сих пор не привлекавший внимание исследователей. Одоевский был женат на О.С. Ланской, сестре Сергея Степановича Ланского (1787–1862), будущего министра внутренних дел при Александре II. Сам Ланской был женат на одной из кузин Одоевского, Варваре Ивановне. Варвара Ивановна была хозяйкой литературного салона, который посещали А.С. и В.Л. Пушкины, И.И. Дмитриев, В.А. Жуковский, П.А. Вяземский, С.А. Соболевский и Одоевский. Почему так важна личность С.С. Ланского в данном контексте?

При Александре I С.С. Ланской входил в триумвират петербургского масонства, помимо А.П. Римского-Корсакова и М.Ю. Виельгорского (круг О.А. Поздеева). Начиная с 1819 года, Ланской и Виельгорский контролировали всю ситуацию в петербургском масонстве¹⁷. В 1820 году, после смерти О.А. Поздеева, произошло объединение двух конкурирующих ветвей розенкрейцества (Новиковской и Поздеевской), что позволило перейти от идейных споров к широкой просветительской и филантропической деятельности¹⁸. В силу того, что С.С. Ланской занимал руководящие посты в союзе Великой провинциальной ложи, в его доме хранился самый полный архив, содержащий собрание масонских рукописей, переписку и документацию всех лож XVIII – начала XIX веков¹⁹.

Чрезвычайно важным обстоятельством является тот факт, что С.С. Ланской был руководителем тайной ложи в Петербурге после запрещения масонства, т.е. в те годы, когда Одоевский был уже женат на его сестре, Ольге Степановне. Тогда же С.С. Ланской стал работать с сыном И.Г. Шварца, П.И. Шварцем, и другими сторонниками Н.И. Новикова. Скорее всего, отсюда осведомленность и вкус Одоевского к старой книжности. Хотя речь идет о духовно-мистическом, или теоретическом, масонстве, петербургское масонство, которое возглавлял Ланской, более прохладно относилось к теософской мистике и к учению розенкрейцеров. Так, когда в 1863 году,

¹⁷ Серков А.И. История русского масонства XIX века. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000. С. 231.

¹⁸ Там же. С. 243.

¹⁹ Там же. С. 24.

после смерти Ланского, встал вопрос о продаже его архива и библиотеки, московские розенкрейцеры отказались ее покупать, ссылаясь на то, что у Ланского «особенного, относящегося до Р<озен>К<рейцерства>, ничего нет»²⁰. Интересно и то, что его архив поступил в Румянцевский музей, где с 1846 года директором был Одоевский.

Уже не косвенным, а самым бесспорным свидетельством того, что Одоевский осознанно разделял гуманистические идеалы московских мартинистов, является его филантропическая деятельность: кодекс масона предполагал благотворительность и просвещение народа. Совершенно не случайно одна из сквозных идей «Русских ночей» – «счастье всех и каждого» – указывала на масонский принцип: идти от человека к обществу. Издаваемые Одоевским книжки «Сельского чтения», нацеленные на просвещение и профобразование народа, распространялись тысячными тиражами. Ланской, Виельгорский, Одоевский действовали через Опекунские советы или принимали участие в Комитете по распространению в народе грамотности на религиозно-нравственном основании²¹. Одоевский заслужил подозрение в коммунистических предпочтениях из-за того, что все силы отдавал созданному им «Обществу посещения бедных», на девять лет отказавшись от литературной деятельности. Он был учредителем Елизаветинской детской больницы в Петербурге. По его инициативе была основана больница «для приходящих», т.е. неимущих слоев населения, получившая в 1853 году наименование Максимилиановской. Помимо этого, «Общество посещения» организовало три женские рукодельни, детский ночлег и школу при нем, вдовьи дома, семейные квартиры для неимущих, дешевый магазин, личную помощь деньгами и вещами. В разгар своей деятельности Общество помогало пятнадцати тысячам бедных семейств²². В филантропической и просветительской деятельности Одоевского запечатлены черты типичного масона новиковского круга, или истинного масона.

Был ли посвящен в масонство Одоевский – вопрос не в этом. Даже если Одоевский и не подвергивал штанину, а, скорее, это так, он оставался преданным хранителем старых мистических тайн, но, понимая их

²⁰ Там же. С. 274–275.

²¹ Там же. С. 274, 278.

²² Н.С. Одоевский, Владимир Федорович // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (Дата обращения: 16.06.2019).

значение для обретения Истины, он «переводил» их на язык современной науки. Успевая во многом, идеалист князь Владимир Одоевский и воссозданным в «Русских ночах», по сути, переходным дискурсом, и буквальным (причем, вдохновенным, искренним, убежденным) воспроизведением поведенческого кода русского масона раскрывает стилистику бытования и идейный код катакомбного масонства в России в 1830–1840-х годах XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Доброхотов А.Л.* Философия культуры. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 557 с.
2. *Н.С. Одоевский, Владимир Федорович* // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (Дата обращения: 16.06.2019).
3. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
4. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. I. Ч. I. М.: Изд. М.и С. Сабашниковых, 1913. 616 с.
5. *Серков А.И.* История русского масонства XIX века. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2000. 394 с.
6. Философия Шеллинга в России / Под ред. В.Ф. Пустарнакова. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. 528 с.

КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ У В.Ф. ОДОЕВСКОГО: ФИХТЕАНСКОЕ «Я» И/ИЛИ ХРИСТИАНСКОЕ СМИРЕНИЕ?¹

Ю.Н. СЫТИНА

Московский государственный областной университет

Аннотация: Статья посвящена осмыслению концепции творческой личности у В.Ф. Одоевского с учетом воздействия философии немецкого романтизма и православной традиции. На основе анализа произведений и писем Одоевского сделан вывод, что характерное для романтизма противопоставление художника и «толпы» осмысливается Одоевским в аксиологическом поле православной традиции, для которой свойственно не фихтеанское понимание Я творящего субъекта, но христианское чувство греховности всякого человека, в том числе и гения.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, романтизм, творческая личность, смирение, парафраз, христианство, традиция.

Романтизм как эпоха в истории культуры – явление пестрое и многообразное. Вместе с тем, в этот период развиваются определенные философские концепты, объединяющие большинство романтиков. Один из таковых – новое понимание творящего субъекта. В романтизме, прежде всего, у йенских романтиков, вырабатывается чуждая христианству философия сверхличности, согласно которой «Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы»². Как пишет В.М. Жирмунский о немецком романтизме, «перед нами святые прозрения людей более чутких и глубоких, чем обыкновенные люди»³. А.Ф. Лосев отмечает, что романтизм «есть порождение того абсолютизирования человеческого субъекта, которое зародилось в эпоху Возрождения взамен средневекового абсолютизи-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00411.

² Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 29.

³ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, 1996. С. 72.

рования личности более высокой, чем человек и весь мир, и даже их сотворяющей»⁴. Как показывает А.Е. Махов, в романтизме «дух перестает брать и просить у мира», бывшее до того исключительной прерогативой Бога «творение из ничего» становится вожделенной мечтой человека: «Именно творение из ничего представляется Новалису поистине абсолютным актом, достойным духа»⁵. Таким образом, вначале редуцируется, а затем и вовсе исчезает категория смирения, художник больше не осмысливается как проводник Божией воли, «пророк», но становится самостоятельным творцом.

Подобную философию сверхличности принято связывать с учением И.Ф. Фихте. При всей сложности взаимоотношений его философии и взглядов йенских романтиков, они сходятся в понимании творческого Я. Как замечает Ф.П. Федоров, «“наукоучение” Фихте было воспринято ранним Ф. Шлегелем, как и его сподвижниками по романтизму, с необычайным энтузиазмом, прежде всего тезис Фихте об абсолютном Я, творящем не-Я, а также утверждение о несовершенстве реальности, не-Я»⁶. Фихтеанское Я, вынесенное в заглавие статьи, истолковывается в данном контексте как такая рецепция наследия Фихте, которая связана с абсолютизацией им человеческого «Я», воплотившаяся в философии романтизма в особом понимании творческого субъекта. С другой стороны, нужно заметить, что концепцию эту было бы неверно распространять на романтизм в целом, например, на гейдельбергских романтиков, или на некоторых русских писателей, о чем речь и пойдет далее в статье.

Немецкая романтическая философия и эстетика стали настоящим откровением для русской мысли. В то же время, что неоднократно отмечалось, иноземные влияния воспринимались на русской почве своеобразно, заставляли русских мыслителей глубже всматриваться в самих себя, в родную культуру и историософию⁷.

⁴ Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. С. 20.

⁵ Махов А.Е. Реальность романтизма. Тула: Аквариус, 2017. С. 201.

⁶ Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. С. 109.

⁷ См.: Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. С. 301; Аношкина-Касаткина В.Н. Православные основы русской литературы XIX века. М.: Пашков дом, 2011; Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. 1994. Вып. 3. С. 5–11; Сытина Ю.Н. Соотношение России и Европы как центральная проблема саморефлексии русской

Немецкий романтизм был хорошо знаком Одоевскому и, безусловно, оказал влияние на русского писателя. При попытке научно описать его многообразный и сложный художественный мир, в том числе с точки зрения отразившихся в нем традиций, актуальной представляется категория парафраза – в том расширительном значении, которое придает ему И.А. Есаулов. Согласно гипотезе ученого, «всю отечественную литературу и культуру XVIII в., а отчасти и начала XIX в., можно охарактеризовать как грандиозный динамический парафраз, в котором – в разное время и в разные периоды творчества у самых разных писателей – полностью кириллической православной традиции и западноевропейской учености, вкуче с “изящной словесностью”, имеют обыкновение дрейфовать, то смещаясь ближе к центру, становясь доминантой творчества, то уходя в более периферийные зоны»⁸.

В этом смысле «парафрастичность» в поэтике Одоевского произведений западноевропейского (прежде всего, немецкого) романтизма очевидна и не раз становилась предметом исследований, недаром Е.П. Ростопчина называла его Hoffmann II, однако самому писателю такое определение представлялось ложным. Главное и сущностное отличие Одоевского от немецких романтиков как раз состоит в том, что творчество его парафрастировало и иной культурный текст, связанный с «большим временем»⁹ русской культуры, древнерусской словесностью и фольклором.

В 1838 году Одоевский пишет той же Ростопчиной «задушевное» письмо, посвященное «предмету», который для него «велик и важен» («он наполняет мою жизнь, руководит моими поступками, *отражается в моих сочинениях*»¹⁰), – это Вера. Именно Веру, основание которой

литературы в первой половине XIX века // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте. М.: Индрик, 2017. С. 91–140.

⁸ Есаулов И.А. Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 60.

⁹ Этот термин в данном контексте понимается в соответствии с установками И.А. Есаулова, обосновывающего важность рассмотрения произведений русских писателей в «большом времени» русской культуры, «корневая система» которой «вырастает из византийского поля православной кирилло-мефодиевской традиции», см.: Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. СПб.: Издательство РХГА, 2017. С. 18.

¹⁰ Цит. по: Турьян М.А. Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров // Новые безделки: сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: Новое литературное обозрение, 1995–1996. С. 188. Курсив мой. – Ю.С.

«изображено четырьмя словами в Евангелии: любовь к Богу и любовь к ближнему»¹¹, Одоевский полагает основой всей жизни человека, в том числе и творчества: «<...> лишь те чувства, те мысли, которые прошли невредимо сквозь этот палящий огонь, возвещать людям не есть преступление»¹². Совершенствование же, по Одоевскому, невозможно без сознания «своего непрерывного несовершенства», которое должно привести к смирению: «Да, графиня, к *смирению*, которого не знал или которое скрывал от себя и от других Байрон! *Лишь тот, кто видит свою духовную нищету, лишь тот, кто скорбит о ней, может подвинуться далее!*»¹³

Заключает Одоевский размышлениями о необходимости молиться: «Самое несовершенство Ваше должно заставлять чаще прибегать к сему единственному отрадному *художеству*, как говорили святые отшельники»¹⁴. Главными же источниками мудрости писатель называет Библию, прежде всего Новый Завет, и творения святых Отцов, собранные в «Добротолубии», где «много высокого, отрадного, поэтического – много такого, перед чем исчезнут все ребяческие мнения английских и французских так называемых философов»¹⁵.

Это письмо говорит о принципиально ином, не фикштеанском восприятии Одоевским отношений художника и Бога. Но действительно ли такое миропонимание «отражается» в сочинениях писателя? Нужно заметить, что само по себе появление евангельского текста еще не говорит о христианском мировоззрении автора¹⁶.

Существует немало трактовок образа творческой личности у Одоевского, большинство из них так или иначе соотносит ее со ставшей уже неким штампом романтической концепцией творческого Я. Главным образом, в фокусе внимания исследователей оказываются повести о «гениальных безумцах», впоследствии включенные Одоевским в «Русские ночи». О них также будет упомянуто и в этой работе, но основное вни-

¹¹ Там же. С. 189–190.

¹² Там же. С. 190–191.

¹³ Там же. С. 191. Курсив Одоевского.

¹⁴ Там же. С. 192. Курсив Одоевского.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См.: *Есаулов И.А.* Постсоветские мифологии: структуры повседневности. М.: Академика, 2015. С. 441; *Сытина Ю.Н.* Евангельский текст и подтекст в повестях И.И. Панаева «Дочь чиновного человека» и В.Ф. Одоевского «Живописец» // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 4. С. 69–83.

мание мы сосредоточим на повести «Живописец» (1839)¹⁷. По мнению П.Н. Сакулина, это произведение основано на «одном из самых популярных сюжетов в нашей литературе 30-х годов [XIX века] – столкновении художника с мещанством окружающей среды»¹⁸. На первый взгляд, центральная проблема «Живописца» заключается в романтическом противопоставлении гениального художника и инертной, губящей его «толпы», утопающей в «низкой» повседневности.

Повествование в «Живописце» ведется от лица гробовщика, который, в свою очередь, пересказывает рассказ мещанки Марфы Андреевны. Она искренне грустит о покойном художнике Шумском, которого любила, но совершенно не понимала. Стремление живописца к свободе творчества, его гордость, мучительные искания не понятны Марфе Андреевне, которая приравнивает искусство к ремеслу: «Что ему ни закажут, все перехитрит, к стене не прислонишь; меж тем дома и холодно и голодно. А Данило, чем бы горю помочь, сидит у себя в нетопленной комнате, мажет по холсту каких-то нехристей, да песенки попевает»¹⁹.

Полное непонимание Марфой Андреевной трагизма безуспешных творческих исканий Шумского подчеркивает их мучительность и душевное одиночество художника: «он, сердечный, не ест, не пьет, только и твердит: “Вот погоди, найду, непременно найду”. Чего уже он, клада, что ли, искал, не могу тебе сказать»²⁰. Интимная сторона жизни Шумского более прозаична, чем у большинства романтических героев, – он женится по любви, но супруга его, разделив любовь художника и его нищенское существование, оказывается не способной вникнуть в его творческие муки и искания. И вместе с тем она горько оплакивает мужа, обвиняя себя в его смерти, в невнимании к его искусству.

Не выдерживая увещаний жены и соседей, Шумский соглашается с мнением «толпы» и согласно сделанному ему заказу рисует вывеску поверх заветной картины. Но необходимость собственной рукой уничтожить найденный было и уже близкий к выражению идеал убивает художника. Сахарные головы на месте некой таинственной картины стано-

¹⁷ См. подробнее: *Сытина Ю.Н.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. С. 322–355.

¹⁸ *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 144.

¹⁹ *Одоевский В.Ф.* Живописец // Отечественные записки. 1839. Т. 6. № 10–11. Отд. 3. С. 38.

²⁰ Там же. С. 39.

вятся своеобразным символом торжества обыденности над искусством, быта над бытием. Еще символичнее судьба вывески – она не приносит удачи торговцу: «Лавочка обанкротилась, вывеску перепродавали», и, когда она оказалась «на Шукином дворе, посреди ржавого железа» – «ее смыло дождем!»²¹ Полное исчезновение вывески знаменует бессмысленность жертвы, принесенной живописцем, усугубляя трагизм его безвременной смерти.

Своего рода альтернативу судьбы Шумского Одоевский предлагает в образе гробовщика-рассказчика, который смог, оставив искусство, притерпеться к жизни, стать мастеровым и обрести простое человеческое счастье. Однако гробовщик, погружаясь в повседневность, сохраняет живую, сочувствующую другим душу. Шумский же, весь уходя в мир мечты, напротив, теряет живую связь с родными. Гробовщик не ставится автором ниже Шумского, как не ставится даже и Марфа Андреевна. Ее имя заставляет вспомнить о библейской Марфе, которой Христос скажет: «Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благу часть, которая не отнимется у нее». (Лк. 10: 38–42). И если путь художника – это путь Марии, то и у Марфы свой путь, и она угодна Господу, хотя и «суетится о многом». Как отмечает Б.И. Гладков, «дружеские отношения Иисуса к этой семье доказывают, что все члены ее, в том числе и Марфа, были хорошие люди, вполне достойные любви Его»²².

Рассказ Марфы Андреевны не только подчеркивает трагизм жизни художника, полное непонимание, царящее между ним и близкими ему людьми, но и показывает возможность другой правды – правды Марфы. Если Шумский явно превосходит окружающих талантом, то он и явно уступает им в любви и искренности, в заботе о ближнем. Живописец во все не думает о своей супруге, не видит ни ее лишений, ни ее глубокой любви к нему. Шумский ищет идеала в искусстве, совершенно не замечая окружающей жизни. Возможно, именно эта полная замкнутость, *односторонность*, лишает художника жизненных и творческих сил.

Для понимания концепции творческой личности у Одоевского принципиально важна девятая глава «Русских ночей», где своеобразным подведением итогов становится сцена, в которой «Судилище» по очереди вопрошает героев прочитанной рукописи: «Подсудимый! понял ли ты себя?

²¹ Там же. С. 42.

²² Гладков Б.И. Толкование Евангелия. М.: Столица, 1991. С. 428.

нашел ли ты себя? что сделал ты с своею жизнью?» и на ответы персонажей выносятся самые противоречивые вердикты. Например, если вердикт Импровизатору: «Подсудимый! жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!», то Себастиану Баху: «Подсудимый! жизнь твоя принадлежала тебе, а не искусству»²³. Фауст так поясняет идею Судилища в эпилоге:

<...> когда не существует равновесия и гармонии между элементами, – организм страдает; и таков педантизм в этом законе, что ничто не спасает от сего страдания: ни развитие воли, ни дар творчества, ни сверхъестественное знание, – будь он странною, обладающею всеми средствами силы, называйся он Бетховеном, Бахом, – организм страдает, ибо не *выполнил полноты жизни*²⁴.

Вопрос Судилища вполне мог бы быть задан и Шумскому – и он также был бы осужден как не выполнивший своего предназначения, получив вердикт, данный Бетховену или Баху. Однако Судилище в «Русских ночах» не выступает в качестве строгой морали автора. Не грозным приговором заканчиваются «Русские ночи», но порывом в грядущее, верой во всепрощение, в великое будущее человечества. Так и в «Живописце» нет осуждения ни простых людей, ни художника, недаром носящего имя Данила – Даниил, в переводе с древнееврейского означающее «Бог мой судья».

В рамках поставленной проблемы, связанной с принципиальной важностью категории парафраза, неизбежно встает еще один вопрос: была ли такая христианизация у Одоевского *сознательным* следованием именно русской традиции, ведь и европейская культура формируется и развивается именно как христианская, недаром и в излюбленном Одоевским «Фаусте» сильны пасхальные мотивы²⁵. С другой стороны, может быть, при описании христианского мироощущения писателя, явленного в его произведениях, вернее говорить о *культурном бессознательном*?²⁶ Не давая окончательного ответа на эти вопросы (да и возможен ли здесь «окончательный» ответ?), выскажем следующие соображения.

²³ Одоевский В.Ф. Сочинения: В 3 ч. Ч. 1. СПб.: Тип. Э. Праца, 1844. С. 290–293.

²⁴ Там же. С. 382. Курсив Одоевского.

²⁵ Мальчуков Л.И. Пасхальный хронотоп в «Фаусте» Гете: подходы и оценки в переводах Н. Холодковского и Б. Пастернака // Проблемы исторической поэтики. 2008. Т. 8. С. 104–126.

²⁶ См.: Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. С. 19–20.

Приведенные в начале статьи признания Одоевского Ростопчиной о важности для него Веры, понимаемой именно в духе православной традиции в соответствии со святоотеческим учением «Добролюбия»²⁷, интерес Одоевского к русской истории и историософии, фольклору, церковному пению, осмысление России как страны, отличной от Европы, – все это свидетельствует о *сознательном* ориентире на русскую традицию. В современном Одоевскому искусстве писатель также особенно ценил *народность*. Так, об опере М.И. Глинки «Жизнь за царя» он писал, что ею «начинается эпоха русской музыки, идеи, для которой элементы приготовил сам народ»²⁸. Говорил Одоевский и о важности *родного* предания в собственном творчестве:

<...> независимо от отдельных лиц, производящих то, что вообще называется *литературою*, каждый самобытный народ в целости творит свою эпопею <...>. Такая эпопея есть поэтическое воплощение всех элементов народа, выражение его идеального характера, его быта, его радостей, его печалей, наконец его собственного суда над самим собою. <...> Сохранять сии предания – долг; выражать их по собственному своему воззрению – право каждого, ибо сии предания суть достояние общее²⁹.

Для писателя принципиально важно подчеркнуть не оригинальность своих сочинений, но, напротив, их укорененность в традиции.

Похожее понимание «предания» веком позже предложит А.А. Ухтомский – для него «это сфера многовекового духовно-практического опыта народов»³⁰. Как и Одоевский, Ухтомский говорит о живой жизни предания в настоящем, и для него оно неразрывно связано с христианством, причем для ученого «неприемлемо интеллигентское отверже-

²⁷ О Православии как основе *русской народности* пишет, например, А.С. Пушкин: «<...> греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер». См. подробнее: *Есаулов И.А.* Русская классика: новое понимание. С. 114.

²⁸ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 2. С. 10.

²⁹ *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 3 ч. Ч. 3. С. 43–46. Курсив Одоевского. – *Ю.С.*

³⁰ *Хализев В.Е.* Интуиция совести (теория доминанты А.А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX века) // Проблемы исторической поэтики. 2001. Вып. 6. С. 25.

ние народных верований как сферы предрассудков»³¹. И народная культура, и классическая литература осознаются им «как органическая часть того предания, в мире которого жили и живут русские люди. <...> “И Гончаров, и Тургенев, и Толстой, и Достоевский – все это продолжатели пушкинско-гоголевского предания”»³². Частью этого живого потока ощущал себя и Одоевский.

Таким образом, творческое парафрастическое освоение западноевропейских образцов словесности сочетается у Одоевского с живым «переложением» *родного* предания. Так характерный для романтизма сюжет, построенный на противопоставлении художника и «толпы», осмысливается Одоевским в аксиологическом поле православной традиции, для которой характерно не фихтеанское понимание Я творящего субъекта, но христианское чувство греховности всякого человека. Своя правда, согласно Одоевскому, есть и у «толпы», которая не является некой инертной массой, свои грехи – и у гения, по-своему уступающего окружающим в человечности и любви. И художника, и простого человека, по мнению писателя, подстерегает опасность впасть в *односторонность*. Именно в ней, по мысли Одоевского, заключается главная трагедия человеческого существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аношкина-Касаткина В.Н.* Православные основы русской литературы XIX века. М.: Пашков дом, 2011. 384 с.
2. *Гладков Б.И.* Толкование Евангелия. М.: Столица, 1991. 720 с.
3. *Есаулов И.А.* Парафраз и становление новой русской литературы (постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 30–66.
4. *Есаулов И.А.* Постсоветские мифологии: структуры повседневности. М.: Академика, 2015. 608 с.
5. *Есаулов И.А.* Русская классика: новое понимание. СПб.: Издательство РХГА, 2017. 550 с.
6. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, 1996. 232 с.
7. *Захаров В.Н.* Русская литература и христианство // Проблемы исторической поэтики. 1994. Вып. 3. С. 5–11.
8. Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 2. С. 10.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 26.

9. *Лосев А.Ф.* Страсть к диалектике: литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.
10. *Мальчуков Л.И.* Пасхальный хронотоп в «Фаусте» Гете: подходы и оценки в переводах Н. Холодковского и Б. Пастернака // Проблемы исторической поэтики, 2008. Т. 8. С. 104–126.
11. *Махов А.Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.
12. *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
13. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 3 ч. СПб.: Тип. Э. Праца, 1844.
14. *Одоевский В.Ф.* Живописец // Отечественные записки, 1839. Т. 6. № 10–11. Отд. 3. С. 31–42.
15. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. 479 с.
16. *Сытина Ю.Н.* Соотношение России и Европы как центральная проблема саморефлексии русской литературы в первой половине XIX века // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И.А. Есаулова, Ю.Н. Сытиной, Б.Н. Тарасова. М.: Индрик, 2017. С. 91–140.
17. *Сытина Ю.Н.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. 392 с.
18. *Сытина Ю.Н.* Евангельский текст и подтекст в повестях И.И. Панаева «Дочь чиновного человека» и В.Ф. Одоевского «Живописец» // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 4. С. 69–83.
19. *Турьян М.А.* Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров // Новые безделки: сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: Новое литературное обозрение, 1995–1996. С. 182–197.
20. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 454 с.
21. *Флоровский Г.В.* Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.
22. *Хализев В.Е.* Интуиция совести (теория доминанты А.А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX века) // Проблемы исторической поэтики. 2001. Вып. 6. С. 21–42.

ОБ ИСТОЧНИКАХ РОМАНА В.Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ»

И.Н. ТКАЧЕНКО

Москва

Аннотация: «Русские ночи» В.Ф. Одоевского считаются первым русским философским романом, которым мог стать также незаконченный В.К. Кюхельбекером «Русский Декамерон 1831-го года». Между двумя литературными произведениями обнаруживаются аналогии, что говорит о возможном заимствовании. В сочинении проявились влияния Ф.В.Й. Шеллинга, Л.-К. де Сен-Мартена, Дж. Пордеджа и Ж. де Местра. За фасадом шеллингианской философии развиваются эзотерические представления автора. Несмотря на высказываемые оклославянофильские взгляды, Одоевский исходил из иных идейных оснований.

Ключевые слова: Одоевский, Русские ночи, Кюхельбекер, философский роман, русское шеллингианство, славянофильство, русский символизм.

Романы – сократические диалоги нашего времени.

Ф. Шлегель.

Роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи», вышедший в 1844 году, считается первым философским романом в русской литературе, хотя здесь сразу возникают два вопроса: во-первых, что следует считать философским романом вообще, и, во-вторых, является ли данное литературное произведение романом в собственном смысле слова? «Русские ночи», в отличие от «канонического» вольтеровского «Кандида», относятся к весьма неопределенному литературному жанру. Вероятно, следует согласиться с Е.Д. Чхатарашвили, что они представляют собой не столько какой-то сложившийся жанр, сколько поиск жанра¹. Необходимо сказать, что в том, что Одоевский выбрал столь необычную форму для своего сочинения, нет ничего странного, поскольку почти вся первая половина XIX века в русской литературе прошла в различных формальных поисках, и сходные

¹ Чхатарашвили Е.Д. «Русские ночи» В.Ф. Одоевского. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1966. С. 17.

процессы наблюдались в то же время и в мировой литературе. Одоевский не придавал, по его собственному признанию, большого значения форме повествования, но этот вопрос с самого начала стал одним из основных вопросов при рассмотрении его сочинения. Восприятию романа читателями могла препятствовать как раз непривычная и не во всем удачная форма произведения. Как отмечал В.Г. Белинский в своей рецензии в «Отечественных записках», «рассказы не совсем вяжутся с разговорами» и «разговоры ослабляют впечатление рассказов»².

Композиционно «Русские ночи» напоминают роман Э.Т.А. Гофмана «Серапионовы братья», что тут же было подмечено литературной критикой³, хотя диалоги в последнем не занимают такого большого места и больше образуют в нем формальные связки. Однако Одоевский отрицал подобное заимствование, ссылаясь на незнакомство с ним ко времени появления у него творческого замысла. Необходимо сказать, что Гофман сам заимствовал форму повествования у Л. Тика, роман которого «Фантазус» вышел до этого в том же издательстве, причем была достигнута предварительная договоренность с издателем. Тем не менее, следы позднейшего гофмановского влияния в сочинении Одоевского слишком заметны. Название «Русские ночи» вызывает ассоциации с наставлениями К. Эккартсгаузена «Ночи, или беседы мудрого с другом», «Ночными бдениями Бонавентуры», авторство которых приписывалось, в частности, Ф.В.Й. Шеллингу, «Флорентийскими ночами» Г. Гейне, «Санкт-Петербургскими вечерами» Ж. де Местра, «Двойником, или моими вечерами в Малороссии» А. Погорельского и некоторыми другими литературными произведениями⁴. Однако существует еще один возможный источник, который, по непонятным причинам, не обращал на себя особого внимания литературоведов, а именно, незаконченный роман В.К. Кюхельбекера «Русский декамерон 1831-го года», ко-

² Белинский В.Г. Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М.: Изд. АН СССР, 1958. С. 315.

³ Там же.

⁴ См.: Сакулин П.Н. К истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 226–227; Штерн М.С. «Ночные» циклы в литературе романтизма: «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Флорентийские ночи» Г. Гейне // Вестник Омского университета. 2012, № 2. С. 403–407; Федоров Ф.П. «Повести Белкина» как структура // Вестник Псковского государственного университета. Сер. «Социально-гуманитарные науки». 2015. № 1. С. 62–73.

торый, собственно, и мог стать первым русским философским романом при условии его законченности.

Роман В.К. Кюхельбекера «Русский декамерон 1831-го года» вышел в 1836 году при содействии А.С. Пушкина и, видимо, в пушкинской редакции под ничего не значащим псевдонимом И. Иванов, поскольку его автор тогда находился в курганской ссылке. В советское время первоначальный текст романа был восстановлен по рукописи Кюхельбекера, но прозаическая часть и вставная поэма «Зоровавель» включались по отдельности в разные советские издания, и, таким образом, полное издание романа Кюхельбекера до настоящего времени отсутствует, и вообще его единственным изданием остается прижизненное издание 1836 года, которое сейчас, излишне говорить, является более чем библиографической редкостью. Название романа содержит явную отсылку к сборнику «Французский декамерон», один из рассказов которого «Осада города Обиньи» Л. Юссие перевел на русский язык Кюхельбекер.

Роман содержит вступительную часть, диалоги персонажей и поэму «Зоровавель», периодически прерываемую прозаическим текстом. Форма повествования в виде чередования прозаического обрамления и вставных поэм могла быть заимствована из поэмы Т. Мура «Лалла Рук», на которую имеются прямые ссылки в романе. Кюхельбекер собирался включить в свое сочинение и ранее опубликованные им произведения, как позднее сделал Одоевский. «Русский декамерон» построен по принципу «матрешки», как и «Русские ночи»: «рассказ в рассказе и т.д.». В романе Кюхельбекера нашли отражение масонские взгляды автора, что проявилось в рассуждениях персонажей о Верховном Существом в связи с религией зороастризма, точнее, с одним из ее направлений, в котором был преодолен дуализм, и в поэме «Зоровавель», посвященной восстановлению Соломонова храма, что имеет весьма отдаленное отношение к ветхозаветному источнику. В «Зоровавеле» описывается также явление «зари-обманщицы», наблюдаемое в кавказских горах, что было заимствовано автором из муровской поэмы. В «Русских ночах» тоже появляется образ «ложного рассвета» в связи с рассуждениями о влиянии ночного времени на человека, правда, объясняемого несколько другими географическими причинами. Мы можем говорить о возможном заимствовании, хотя не исключено, что Одоевский мог взять данный образ и прямо из поэмы Мура, или непосредственно наблюдать этот эффект на широте Петербурга. В своем дневнике и в письме к Одоевскому Кюхельбекер дает достаточно высокую оценку сочинению Одоевского, но,

как ни странно, не отмечает его явного сходства со своим неоконченным романом⁵.

Мы располагаем двумя основными источниками, которые позволяют получить представление о тех философских и мистических влияниях, которые испытывал В.Ф. Одоевский: первый источник – это сведения о философской подготовке, полученной им в Московском благородном пансионе, что достаточно подробно было исследовано П.Н. Сакулиным⁶, и второй – изданный каталог библиотеки Одоевского, который, правда, является неполным вследствие недостаточной сохранности и частичной рассредоточенности фонда по различным отделам Российской государственной библиотеки, произведенной еще в советское время⁷.

В Московском благородном пансионе готовили молодых людей к гражданской и военной службе, и философия не должна была относиться к числу предметов, имеющих первостепенное значение. Тем не менее, учащиеся получали вполне приличную, хотя и несколько своеобразную философскую подготовку, в значительной степени определяемую интересами преподавателей. Так, И.И. Давыдов и М.Г. Павлов знакомили воспитанников с философией Шеллинга, и они должны были еще изучать философию Платона, Ф. Бэкона, Дж. Локка и Э.Б. Кондильяка и других авторов. Основным руководством, которым пользовался И.И. Давыдов при преподавании философии, являлась «Сравнительная история философских систем» Ж.М. Дежерандо, последователя Кондильяка и предшественника В. Кузена, которую Сакулин оценивал излишне строго, с позиций своего времени, что было отмечено Г.Г. Шпетом⁸. Необходимо сказать, что фи-

⁵ *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 423. Т.В. Федосеева и М.В. Горемыкина обращают внимание также на имеющиеся совпадения между сочинениями В.К. Кюхельбекера «Земля Безглавцев» и «Европейские письма» и, соответственно, «Город без имени» и «4338 год. Петербургские письма» В.Ф. Одоевского. См.: *Федосеева Т.В., Горемыкина М.В.* Утопия и антиутопия в прозе В.К. Кюхельбекера и В.Ф. Одоевского // Вестник Рязанского государственного университета. 2014. № 4.

⁶ *Сакулин П.Н.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 1.

⁷ Каталог библиотеки В.Ф. Одоевского. М.: ГБЛ, 1987.

⁸ *Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // Введенский А.Н., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г. Очерки истории русской философии. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 317–318. О философии Ж.М. Дежерандо см.: *Кротов А.А.* Принципы историко-философского анализа в интерпретации школы «идеологов» (Дежерандо) // История философии. 2017. Т. 22. № 1. С. 5–14.

лософские интересы Одоевского во многом определились еще в пансионе, что наложило отпечаток на его дальнейшее философское развитие.

В библиотеке писателя достаточно полно была представлена вся немецкая классическая философия: сочинения И. Канта, И.Г. Фихте, Ф.В.Й. Шеллинга и Г.В.Ф. Гегеля. Остальные сочинения, находящиеся в библиотеке, имеющие отношение к нашей теме, можно с некоторой долей условности разделить на следующие группы: 1) общефилософские сочинения (произведения Аристотеля, Сенеки, Марка Аврелия, Диогена Лаэртца, Ф. Бэкона, Р. Декарта, П. Бейля, Г.В. Лейбница, Дж. Локка, Э.Б. Кондильяка, Ф.М. Вольтера, П.А. Гельвеция, П. Гольбаха, И.Г. Гердера, Ф. Шлегеля, Д.Ф. Штрауса, Л. Фейербаха, В. Кузена и других авторов); 2) естественнонаучные и философские сочинения немецких и русских шеллингианцев (Л. Окена, П. Каруса, Г. Стефенса, Г.Г. Шуберта, И. Голуховского, Д.М. Велланского, И.И. Давыдова, М.Г. Павлова, О.М. Новицкого и М.А. Максимовича); 3) мистические сочинения (Дионисия Ареопагита, Я. Беме, И. Арндта, Ж.М. Гюйон, Э. Сведенборга, Л.-К. де Сен-Мартена, Ф. Баадера и К. Эккартсгаузена). Сюда же следует отнести трактаты по алхимии Агриппы Неттесгеймского, Парацельса и Ф. Лана. Необходимо отметить, что в библиотеке находилось около тридцати изданий Книг Ветхого и Нового Завета, включая апокрифические, на различных языках. Конечно, круг чтения писателя не ограничивался только авторами, сочинения которых имелись в его библиотеке, но ее неполный каталог позволяет получить вполне определенное представление об его читательских интересах⁹.

Ф.В.Й. Шеллинг оказал наиболее глубокое влияние на Одоевского из всех философов и задал общее направление его последующего развития. Немецкий философ представлялся писателю своего рода Колумбом, открывшим целую страну – нашу душу, что следует считать явным преувеличением. Шеллинг помог преодолеть усыпляющее действие «локковских рапсодий». Немецкий философ в первый год нового века разделил внешнее и внутреннее чувство, сделав последнее основой философии. В действительности, разделение внешнего и внутреннего чувства было введено Шеллингом не в «Системе трансцендентального идеализма» (1800), а фактически имелось уже в его более ранней работе, в которой он еще не освободился от фихтеанского влияния, в «Философских

⁹ Здесь имелись в виду только издания, вышедшие до 1844 года, но они образуют большую часть из общего количества соответствующих изданий.

письмах о догматизме и критицизме» (1795), где он ссылаясь на внутренний опыт. Само это разделение ввел в философию не кто иной, как Локк в «Опыте о человеческом разумении» (1689). Философия обязана Локку введением понятия «рефлексии», определяемой им как самонаблюдение, без которого исследование души вообще невозможно. Несомненной заслугой немецкого философа является то, что он заставил обратить пристальное внимание на бессознательные проявления души, что тут же было подхвачено его многочисленными последователями. Однако в начале XIX века широкое распространение, в том числе в России, получила, прежде всего, шеллингианская натурфилософия. И.Г. Михневич, также находившийся под влиянием Шеллинга, видел его заслугу как раз в том, что он от философии, которая со времени Локка и Лейбница сосредоточилась на исследовании человеческого духа, вернулся к общему изучению природы, которым занимались Декарт и Бэкон¹⁰.

Несмотря на то, что в «Русских ночах» большое место уделяется философии Шеллинга, возникает вопрос: что же именно их автор заимствовал в этом своем сочинении от немецкого философа? Развиваемые им идеи в большинстве случаев имеют совершенно другое происхождение. «Русские ночи» относятся к мистическому периоду творчества писателя, когда он давно отошел от своего шеллингианства, поэтому в несравненно большей степени в них обнаруживаются влияния Л.-К. де Сен-Мартена, Дж. Порреджа, Ж. де Местра и других мистиков. За фасадом шеллингианской философии развиваются мартинистские представления автора. Основным идейным содержанием «Русских ночей» является поиск смысла жизни, в постановке вопроса о котором писатель следует Сен-Мартену: если существует стремление, то должна существовать и его цель – утверждение само по себе небесспорное.

Одоевский пытается, по понятным причинам, противопоставить Л.-К. де Сен-Мартена основателю ордена мартинистов М. де Паскуалису, но такое противопоставление может быть не вполне обоснованным. Взгляды Паскуалиса, изложенные им в единственном известном его «Трактате о реинтеграции существ», образуют идейную основу мартинизма. Необходимо учитывать также устную традицию, с которой Сен-Мартен мог быть знаком через ученика Паскуалиса Ж.-Б. Виллермоза, в бесе-

¹⁰ *Михневич И.Г.* Опыт простого изложения системы Шеллинга, рассматриваемой в связи с системами других германских философов. Речь И. Михневича. Одесса: Тип. Л. Нитче, 1850. С. 23–24.

дах с которым он принимал участие вместе с Местром. Таким образом, далеко не всегда может быть понятно, что в сочинениях Сен-Мартена и Местра принадлежит им самим, а что должно идти еще от Паскуалиса.

В своем сочинении «О заблуждениях и истине» Л.-К. де Сен-Мартен исходит из христианского учения о грехопадении, получившим своеобразное преломление в масонских кругах. Человечество благодаря своей богоподобности имело некогда непосредственный доступ к знаниям, но эта способность была им утрачена по причине своего падения. Отсюда проистекает обращение к древним знаниям, потерянным по этой причине, но частично сохранным в тайных учениях. «Неизвестный философ» также развивает учение о внутреннем языке: существует внешний чувственный язык и внутренний язык, на котором он основывается. Человечество пользовалось внутренним языком, который был утерян вследствие его испорченности, но в несовершенной форме еще сохранился в поэзии и, особенно, в музыке¹¹. Все эти идеи «Неизвестного философа» старательно были усвоены Одоевским, который, однако, постарался придать им менее мистическую форму или просто скрыть ее от читателей. Тем не менее, он делает необходимые ссылки на свои мистические источники для заинтересованного читателя.

Непосредственные заимствования Одоевского из «Санкт-Петербургских вечеров» (1821) Ж. де Местра касаются, прежде всего, предпринимаемой им критики философов (Локка, Вольтера, Кондильяка и Бэкона) и критической оценки современного ему состояния науки. Одоевский подвергает критике тех же философов, что и Местр, если не считать отдельных критических замечаний в адрес Гегеля. (Вероятно, критику утилитаристской теории И. Бентама, являвшегося предшественником теории «разумного эгоизма», следует больше рассматривать в связи с его общей критикой английской политической экономии по М. Жиюйа.) Необходимо сказать, что значительная часть жизни Местра прошла еще до французской революции 1789 года, когда сочинения Локка, Вольтера и Кондильяка пользовались особой популярностью, и для него обращение к критике их взглядов являлось вполне естественным в порядке переоценки просветительских идей в начале XIX века. Однако разгромная и явно тенденциозная

¹¹ Сен-Мартен очень подробно излагает свою музыкальную теорию. См.: *Сен-Мартен Л.-К. О заблуждениях и истине, или воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания. Философа неизвестного. М.: Тип. И. Лопухина, 1785. С. 495–524.*

критика этих философов Одоевским должна была соотноситься с прошедшим периодом в развитии философской мысли в России к середине XIX века, когда в русских университетах почти безраздельно господствовал немецкий идеализм, что признавал и сам писатель.

Материализм и эмпиризм Бэкона был совершенно неприемлем для Местра. Местр считал, что причины материальных явлений, например, всемирного тяготения, находятся за пределами материального мира, и их нельзя объяснить с бэконских позиций. Одоевский тоже обвинял Бэкона в том, что он заставил исследователей сосредоточивать свое внимание на случайных и второстепенных причинах, оставляя в стороне внутреннюю сущность явлений. Однако Бэкон мог быть ненавистен Местру и Одоевскому не только своим эмпирическим подходом, но и потому еще, что он подвергал сомнению авторитет древних авторов, что подрывало саму основу эзотерической доктрины. Инвективы Одоевского против современной науки можно понять только с точки зрения эзотерических представлений о непосредственном знании, которых придерживался и Местр¹². Кажется, Одоевский нигде ясно не проводит различий между мистическим и интуитивным познанием, что не удивительно, поскольку то и другое представляет непосредственное постижение, которое, собственно, не является уже научным. Видимо, Одоевский сам отчетливо не представлял, какая «наука инстинкта» должна придти на смену существующего разделения наук. Предметность и индивидуальность познания неизбежно должны были сделать научное познание еще более дробным. Критика разделения наук развивалась еще ранее Любомудрами в шеллингианском духе, в частности Д.В. Веневитиновым, утверждавшим в диалоге «Анаксагор», что все науки сольются в одну науку самопознания¹³.

Несмотря на высказываемые в «Русских ночах» взгляды, весьма близкие к славянофильским, Одоевский исходил из совершенно других идейных оснований. Основным пунктом расхождений между западниками и славянофилами являлось отношение к петровским реформам, и здесь он был целиком на стороне западников. Петр I представлялся писателю великим реформатором, и он расходился в этом вопросе даже с Местром, который в своих письмах отрицательно отзывался о петровских

¹² Местр пишет: «Наука была непосредственным знанием, и чем более сохраняется в человеке это ее свойство, тем ближе она к своему первообразу». См.: *Местр Ж.* Санкт-Петербургские вечера. СПб.: Алетей, 1998. С. 513.

¹³ См.: *Веневитинов Д.В.* Полное собрание сочинений. М.: Academia, 1934. С. 136.

реформах и ставил в вину их автору презрение к обычаям своей страны¹⁴. Критическая оценка современной западной цивилизации не представляла собой в то время ничего особенно нового, и ее разделял тот же Местр. Правда, Местр не возлагал никаких особых надежд на Россию, и вообще отношение сардинского посланника к ней, мягко говоря, было слишком двойственным.

В литературоведении утвердилась точка зрения, что роман «Русские ночи» не был понят современниками, что противоречит тому, что говорил сам автор, который отмечал, что он стал библиографической редкостью и его невозможно было купить в книжных лавках. Одоевский не успел подготовить второе собрание своих сочинений, в которое должен был войти роман, и он был переиздан только в начале XX века. В.В. Розанов говорил, что непонятно, как роман «Русские ночи» не стал «беззаветным любимцем» русского читателя молодого поколения, и что от него ведут происхождение все разговоры в романах И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского и, в некотором смысле, вся интеллигентность и даже сама интеллигенция в России в «добоборыкинском» понимании этого слова¹⁵. Конечно, определенную роль должна была сыграть недоступность этого сочинения для широкого читателя, но основной причиной, видимо, стала изменившаяся общественно-политическая обстановка, а именно распространение с начала 1860-х годов нигилистических и позитивистских идей в среде учащейся молодежи, что не способствовало восприятию романа, имевшего общую мистическую направленность. С начала 1890-х годов наблюдается возрождение интереса к творчеству писателя, который, тем не менее, не распространялся на представителей «серебряного века» русской поэзии. Одоевского можно считать предшественником русских символистов, но необходимо заметить, что сами они, например А. Белый, не числили его среди своих предшественников.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В.Г.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 297–323.

¹⁴ *Местр Ж.* Петербургские письма 1803–1817. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. Особенно см.: с. 179, 274.

¹⁵ *Розанов В.В.* Чаадаев и князь Одоевский // П.Я. Чаадаев: Pro et contra. СПб.: РГХИ, 1998. С. 362.

2. *Веневитинов Д.В.* Анаксагор // Полн. собр. соч. М.: Academia, 1934. С. 133–136.
3. *Горбунова Л.Г.* Мифологические образы в поэме В.К. Кюхельбекера «Зоравель» // Филология. Саратов. 1998. № 2. С. 51–58.
4. Каталог библиотеки В.Ф. Одоевского. М.: ГБЛ, 1987. 492 с.
5. *Кошарный В.П.* Формирование учения о целом знании в русской гносеологии XIX в. (От любомудров до В.С. Соловьева) // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2013, № 4 (28). С. 59–67.
6. *Кротов А.А.* Принципы историко-философского анализа в интерпретации школы «идеологов» (Дежерандо) // История философии. 2017. Т. 22. № 1. С. 5–14.
7. [*Кюхельбекер В.К.*] Русский Декамерон 1831-го года. Изд. И. Иванова. СПб.: Гуттенбергова тип., 1836. 82 с.
8. *Кюхельбекер В.К.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. М.–Л.: Советский писатель, 1967. 668 с.
9. *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. 792 с.
10. *Локк Дж.* Соч. Т. 1. М.: Мысль, 1985. 621 с.
11. *Местр Ж.* Петербургские письма 1803–1817. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. 336 с.
12. *Местр Ж.* Санкт-Петербургские вечера. СПб.: Алетейя, 1998. 732 с.
13. *Михневич И.Г.* Опыт простого изложения системы Шеллинга, рассматриваемой в связи с системами других германских философов. Одесса: Тип. Л. Нитче, 1850. 56 с.
14. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 325 с.
15. *Паскуалис М.* Каббала Мартинеса де Паскуалиса; трактат о реинтеграции существ в их первоначальных качествах и силах, духовных и божественных. М.: Enigma, 2008. 272 с.
16. *Розанов В.В.* Чаадаев и князь Одоевский // П.Я. Чаадаев: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1998. С. 360–369.
17. *Паришуква Е.А., Романова Н.А.* Тайная доктрина русского Фауста: к вопросу о мистическом аспекте мировоззрения князя В.Ф. Одоевского // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. 2014. С. 244–256.
18. *Сакулин П.Н.* К истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Ч. 1. 616 с. Ч. 2. 481 с.
19. *Сен-Мартен Л.-К.* О заблуждениях и истине, или воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания. Философа неизвестного. М.: Тип. И. Лопухина, 1785. 542 с.
20. *Федоров В.П.* «Повести Белкина» как структура // Вестник Псковского государственного университета. Сер. «Социально-гуманитарные науки». 2015, № 1. С. 62–73.
21. *Федосеева Т.В., Горемыкина М.В.* Утопия и антиутопия в прозе В.К. Кюхельбекера и В.Ф. Одоевского // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2014. № 4/45. С. 90–107.

-
22. *Чхатарашвили Е.Д.* «Русские ночи» В.Ф. Одоевского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1966. 18 с.
 23. *Шеллинг Ф.В.Й.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 637 с.
 24. *Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г. Очерки истории русской философии. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. С. 217–578.
 25. *Штерн М.С.* «Ночные» циклы в литературе романтизма: «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Флорентийские ночи» Г. Гейне // Вестник Омского университета. 2012. № 2. С. 403–407.
 26. *Эккартсгаузен К.* Ночи, или беседы мудрого с другом. СПб.: Тип. Императорского воспитательного дома, 1816. 257 с.
 27. *Яшина Т.А.* Творчество Томаса Мура в русских переводах первой половины XIX века. М.: Флинта; Наука, 2010. 228 с.
 28. *Cornwell N.* The European «nights» tradition: Potocki and Odоеvskys «Russian nights» // Вестник РУДН, сер. Литературоведение, журналистика. 2001. № 5. С. 5–11.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ТВОРЧЕСТВА У. ШЕКСПИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КНЯЗЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО¹

А.А. Евдокимов

*Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова*

Аннотация: В статье представлены результаты изучения образа У. Шекспира и его пьес в эстетической оценке князя В.Ф. Одоевского. Исследование произведений русского мыслителя позволило составить достаточно полное представление об интерпретации Шекспира в рамках романтической эстетики и проанализировать индивидуально-авторский миф об английском драматурге, излагаемый в трудах князя Одоевского.

Ключевые слова: эстетика, литература, В.Ф. Одоевский, Шекспир, Пушкин, Шеллинг, трагедия, литературные связи.

Эстетика занимает особое место в разнообразном творчестве князя В.Ф. Одоевского. Глубочайший интерес к ней стабилен на протяжении всего творческого пути русского мыслителя и писателя, однако ее интерпретация и следующие из этого практические выводы различны. Первый исследователь наследия Одоевского П.Н. Сакулин выделил три периода трансформации его философских взглядов: до знакомства с учением Шеллинга и во время его усвоения, этап деятельного мистицизма и поздний этап, примиряющий теорию и практическую деятельность². И хотя наиболее последовательные попытки создать эстетическую систему молодой мыслитель предпринимает именно в начале своего творческого пути, в первой половине 1820-х годов, участвуя в работе «Обще-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ № 18-012-00651 («Трансформация шекспировской драматургии в русской литературе XVIII–XX веков: история, типология, интерпретация»).

² Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. С. 1 и сл. См. также лаконичный обзор положений в работе: Зеньковский В.В., протопресвитер. История русской философии. М.: Академический проект, 2001. С. 140–152.

ства любомудрия»³, отдельные аспекты учения о чувственном постижении искусства разрабатываются на протяжении всей жизни.

В центре проблем эстетики Одоевского становится личность как субъект, по преимуществу чувственно воспринимающий действительность. Этот тезис, по-видимому, связан с интерпретацией новейшей немецкой классической философии в стенах Университетского благородного пансиона. Именно с точки зрения просветительски понятой личности объясняет натурфилософию и ранние наброски эстетики Шеллинга профессор И.И. Давыдов, оказавший значительное влияние на философское мышление Одоевского⁴. Стремление создавать внутренне непротиворечивые системы приводит пытливый ум юноши к оригинальным работам немецкого философа, а затем наступает горькое разочарование, когда теория вступает в противоречие с действительностью⁵. В попытках преодолеть конфликт складываются зрелые взгляды Одоевского на искусство – «движущаяся эстетика» (термин В.И. Сахарова), сложный синтетический организм, уравнивающий тезисы немецкой классики с потребностями русской интеллектуальной и духовной жизни⁶. Формирование такой модели эстетического восприятия – это «путь от голых абстракций и умозрительных схем к отчетливым идеалам и понятиям»⁷. Здесь подвергается переосмыслению известная антропоморфная метафора Шеллинга, представляющая науку вообще как человеческое тело, а отдельные ее части – как его члены.

Занятия Одоевского различными дисциплинами также сообразовывались с шеллингианскими представлениями о единой природе науки. С этой точки зрения судит Одоевский и о вкладе отдельного художника в искусство: «Критика должна быть основана на одной общей теории; частные мнения каждого художника входят в нее, как переменные количества в общую алгебраическую формулу»⁸. Открывается здесь и харак-

³ В это время создается ученический, шеллингианский по своей сути «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 156–168).

⁴ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. С. 22–46.

⁵ Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. С. 157–158.

⁶ Сахаров В.И. Движущаяся эстетика (Литературно-эстетические воззрения В.Ф. Одоевского) // Контекст: литературно-теоретические исследования: 1981. М.: ИМЛИ, 1982. С. 199–200.

⁷ Там же. С. 204.

⁸ [Одоевский В.Ф.] Парадоксы // Московский вестник. 1827. Ч. 2. № 5. С. 165.

терная многоплановость и в какой-то мере энциклопедичность мыслителя: он бесстрашно соединяет точные науки и поэзию, демонстрируя «подчас и рискованный» философский синтез⁹. Эта характерная черта мышления дает возможность привлекать к анализу взглядов не только узкоспециальные, но и художественные тексты Одоевского, в частности его роман «Русские ночи» (1844).

Насколько нам известно, вопрос о связях творчества Одоевского и Шекспира еще не становился предметом изучения. Настоящая работа имеет своей целью рассмотреть место личности Шекспира и его драм в произведениях Одоевского и предложить интерпретацию ключевых шекспировских тем, образов и сюжетов.

Шекспир и его произведения – своеобразная константа в творчестве русского писателя. Не менее значимы они и в его эстетике: он неоднократно возвращается к английскому поэту в романах, повестях, литературно- и музыкально-критических статьях. И хотя в наследии Одоевского нет переводов шекспировских драм или подражаний им, нет трактатов или статей, непосредственно посвященных его пьесам, тем не менее в произведениях мыслителя обнаруживается характерный отпечаток эпохи, отмеченной культом Шекспира. Проблема литературных связей творчества Одоевского и Шекспира также возникает из-за огромных масштабов деятельности «русского Фауста», охватившей не только поэзию и философию, но и точные и естественные науки. Не меньшее значение имеет и круг Одоевского, в который входили известные знатоки творчества Шекспира (например, А.С. Грибоедов, В.К. Кюхельбекер, А.С. Пушкин).

По-видимому, первое знакомство с английским поэтом состоялось в стенах Университетского благородного пансиона. В этом учебном заведении усилиями его руководителя А.А. Прокоповича-Антонского воспитанникам давались основательные знания древних и новых языков и литератур. В частности, в учебную программу входило углубленное изучение английского языка и литературы с носителями языка¹⁰, в том числе в сравнительном аспекте¹¹. Большим ценителем английской словесности был профессор А.Ф. Мерзляков: среди любимых его авторов

⁹ *Зеньковский В.В., протопресвитер. История русской философии. С. 141.*

¹⁰ *Сушков Н.В. Московский университетский благородный пансион. М.: Университетская типография, 1858. С. 56.*

¹¹ *Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. С. 74–75.*

были такие тонкие знатоки Шекспира, как Л. Стерн и О. Голдсмит¹². Тем не менее Шекспир долгое время находится в тени занятий князя Одоевского русской и немецкой литературой¹³. Не случайно Чарлз Пэсседж относит значительную часть художественной прозы Одоевского к русской гофманиане¹⁴. Материал для размышлений о раннем знакомстве князя с Шекспиром дает зрелая повесть «Косморама» (1839), главный герой которой – alter ego автора – рекомендует новой знакомой прочитать «Гамлета» в немецком переводе Шлегеля¹⁵.

Можно предположить углубление знакомства с Шекспиром во время работы кружка Любомудров. Его участники, как известно, подробно изучали работы Шеллинга и его комментаторов. Вполне возможно, что Любомудры уже были знакомы с ранними лекциями по эстетике Шеллинга, списки которых получили широкое распространение в России в начале XIX века¹⁶. (Ср., однако, противоположное мнение Ю.В. Манна¹⁷.) Интересно, что эстетическую природу драмы Нового времени Шеллинг рассматривает преимущественно на материале трагедий Шекспира¹⁸.

С начала 1830-х годов Шекспир и его творчество регулярно возникают в текстах художественных, критических и философских произведений Одоевского, а также становятся темой его переписки.

Образ Шекспира в прозе Одоевского связан с субъективной личностной ориентацией романтической эстетики мыслителя. Как показывают его зрелые сочинения, существует двусторонняя связь между автором и его произведением: творчество выступает одновременно как выражение внутреннего мира автора и при этом писатель называется «одним из термометров духовного состояния общества»¹⁹. По мысли Одоевского, художник оставляет в произведении часть себя, а точкой отсчета в этих размышлениях становится Шекспир: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете – Мефистофелем, Пушкин – Пугачевым, Гоголь – Тара-

¹² Турьян М.А. «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 29.

¹³ См. обзор в изд.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. С. 315–367.

¹⁴ *Passage Ch.E.* The Russian Hoffmannists. The Hague: Mouton & Co, 1963. P. 89–114.

¹⁵ *Одоевский В.Ф.* Косморама // Отечественные записки. 1840. № 1. Отд. III. С. 47.

¹⁶ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 5–6.

¹⁷ Манн Ю.В. Русская философская эстетика. С. 194–195.

¹⁸ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 426–444.

¹⁹ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 106.

сом Бульбою; из этого не следует, что они такими и остались; но, чтобы сделать живыми своих героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения, их поступки в самих себе»²⁰.

По Одоевскому, раскрытие авторского «я» в художественном образе становится возможно не средствами рационального познания, а интуитивным порывом, «инстинктуальными силами», неотрефлексированными и не могущими быть предметом рефлексии²¹. Иррационализм эстетического здесь вступает в противоречие с позицией ранних романтиков, в частности А.В. Шлегеля, видевшего в Шекспире «глубокого и сознательного художника, а не дикого гения, блуждающего впотьмах»²². Эти силы свободны от географической или хронологической привязки и действуют повсеместно. В «Русских ночах» об этой непредсказуемой универсальности искусства сказано так:

<...> поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение; всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово; часто мысль, начатая великим поэтом, договаривается самым посредственным; часто темную мысль, зародившуюся в простолюдине, гений выводит в свет не мерцающий; чаще поэты, разделенные временем и пространством, отвечают друг другу, как отголоски между утесами: развязка «Илиады» хранится в «Комедии» Данте; поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру; тайну Рафаэля ищите в Альберте Дюрере; страсбургская колокольня – пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена – второе колено симфоний Моцарта...²³

Отсюда происходит представление мыслителя об асинхронном стадийном развитии искусства в различных цивилизациях, когда гений одного народа впоследствии может вести за собой другие народы.

В центре системы искусств у Одоевского, как дань романтической интерпретации «семи свободных искусств», находится музыка, поэтому наивысшей оценкой творчества Шекспира становится аналогия с необъ-

²⁰ *Сахаров В.И.* Движущаяся эстетика (Литературно-эстетические воззрения В.Ф. Одоевского). С. 201–202.

²¹ *Зеньковский В.В., протопресвитер.* История русской философии. С. 145.

²² Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 258.

²³ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 103–104.

ятным талантом Баха: «“Хроматическая фантазия” Баха – есть род сфинкса: в сфере музыки то же, что “Гамлет” в сфере драмы <...>»²⁴. Таким образом автор находит новое объяснение мифа о Шекспире как о великом знатоке микрокосма и макрокосма: он сумел «сжать <...> в собственном своем индивидуальном характере»²⁵ всю свою эпоху.

В «Психологических заметках», приложении к роману «Русские ночи», Одоевский ставит Шекспира и Данте во главе представителей синтетической ученой поэзии, возрождающей образы минувшего:

Разумеется, наука может быть пиитической, т.е. предугадывать будущее, поэзия может быть ученою, т.е. восстанавливать прошедшее (Шекспир, Данте); но верование всегда останется представительницею текущего времени; может быть, лишь сим путем человек может постигнуть *сигнатуру* того момента, в котором находится человечество в системе миров, где есть свои времена года, свои весна, лето и осень²⁶.

Именно в иррациональном поэтическом творчестве следует искать понимание Одоевским творчества Шекспира. Продолжая традицию, идущую от ранних биографов английского поэта, автор «Русских ночей» отказывается видеть в Шекспире рафинированный придворный талант, предпочитая поддерживать миф о естественном гении: «<...> Шекспир пристрастился к театру, держа лошадей у подъезда <...>»²⁷ Таких фактов жизнеописание Шекспира, разумеется, не знает, но они находятся в допустимых для эпохи рамках радикально-полемических деклараций. Аналогичным образом А.С. Пушкин утверждал, возражая А.А. Бестужеву-Марлинскому, что Шекспир был придворным поэтом и все его творчество было санкционировано королевой Елизаветой I.

К эстетической теории Одоевского в ее связи с образом Шекспира и его произведениями имеет непосредственное отношение вопрос об оценке отдельных пьес английского драматурга. Об этом позволяет судить переписка мыслителя. В круг знакомых князя входил Василий Алексеевич Якимов – один из ранних переводчиков Шекспира. Из письма Одоевско-

²⁴ Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 240.

²⁵ Там же. С. 407.

²⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 206.

²⁷ Там же. С. 105.

го А.С. Пушкину от 27 марта 1833 года следует, что мыслитель приглашает поэта и князя Вяземского встретиться с Якимовым и «выслушать Шекспирова *Венецианского купца*» в исполнении переводчика²⁸. Пушкин не смог приехать, с сожалением признавая в ответном письме, что «жертвует» обществом князя и Шекспира «подъяческим разговорам» (письмо от 28 марта 1833 года)²⁹. Среди пушкинистов ранее существовало предубеждение против Якимова, которого Пушкин якобы отказался слушать, не одобряя еще слышанный им перевод, однако это мнение, как показала публикация подлинника письма о Р.Е. Тереховиче, не имеет под собой оснований³⁰. Таким образом, князь Одоевский выступает в роли покровителя Якимова и пытается создать ему высокую репутацию в свете. В том же письме Пушкину он сообщает, что Якимов «сбирается перевести всего Шекспира»³¹.

В этом контексте оказываются интересными собственные опыты Одоевского по переводу Шекспира на русский язык. О попытках переводить отдельные пьесы английского драматурга ничего неизвестно. Тем не менее, по отдельным фрагментам, включенным в произведения, можно сделать недвусмысленные выводы о переводческих принципах Одоевского.

В «Русских ночах», в пятую ночь, Фауст стремится потушить жаркий спор, возникший на волне обсуждения антиутилитаристской новеллы «Город без имени». Он примиряет стороны, бросая шекспировскую цитату: «Но уже поздно, господа, или, как говорит Шекспир, *уже становится рано*» (курсив Одоевского. – А. Е.)³². Это весьма свободный перевод из четвертой сцены третьего акта трагедии «Ромео и Джульетта» – из реплики старого Капулетти, который с ног сбился, стараясь устроить бракосочетание Джульетты и Париса. Небольшая цитата дает некоторые основания судить о переводческой технике писателя. Определить язык, на котором читал трагедию автор «Русских ночей», по ней затруднительно: во-первых, слишком мал объем текста (он подходит поч-

²⁸ Одоевский В.Ф. Письма к А.С. Пушкину // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. С. 153.

²⁹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 334.

³⁰ Одоевский В.Ф. Письма к А.С. Пушкину // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. С. 150–151.

³¹ Там же. С. 153; Турьян М.А. Из истории взаимоотношений Пушкина и В.Ф. Одоевского. С. 174.

³² Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 74.

ти под любое английское издание, от академического до купированного для театральных нужд); во-вторых, Одоевский далеко отступает и от оригинала («Afore me, 'tis so very late that we / May call it early by and by»³³), и от известного ему перевода Шлегеля («Nach meiner Weise ist's so spät, daß wir / Bald früh es nennen können»³⁴), и от существующих русских версий – Ивана Васильевича Росковшенко (1839: «Уж очень поздно, можно бы сказать, / Что скоро будет рано»³⁵) и Михаила Никифоровича Каткова (1838–1841: «Теперь так поздно, / Что скоро будет рано»³⁶). Одоевский передает смысл текста, а не форму, что в целом нехарактерно для переводческой техники 1830–1840-х годов³⁷. По отношению к Шекспиру и «Ромео и Джульетте» расшатывать буквализм романтических переводов начинает Катков, что видно при сличении ранней и окончательной версии его перевода «Ромео и Джульетты». В цитируемом пассаже обнаруживается характерное для поэтики Шекспира соотнесение серьезного и комического планов. Глава семейства спешно готовит свадьбу дочери, еще сильнее затягивая узел трагедии и окончательно отрезая влюбленных от возможности быть вместе согласно закону. Когда все готово и обо всем условлено с Парисом, Капулетти на прощание бросает шутку о времени. Неслучайно ранние переводчики и адаптаторы не сохраняют этот пассаж: его нет в лаконичной переделке Дюси (1772)³⁸, ее сглаживает аккуратный перевод Летурнера (1778: «Il est si tard, / que bientôt l'on pourra dire qu'il est de bonne heure»³⁹), полностью исключает это место Гаррик в своих версиях⁴⁰, и только Шлегель в 1797 году бережно передает оригинал.

³³ *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 159.

³⁴ *Shakespeare W.* Romeo and Juliet = Romeo und Julia. Lpz.: Der Tempel Verlag, s. a. S. 88.

³⁵ *Шекспир У.* Ромео и Джульетта. М.: Типография П. Грачева и комп., 1861. С. 95.

³⁶ *Шекспир У.* Ромео и Юлия // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. № 1. С. 43.

³⁷ Одоевский добивается обезличивания шекспировского текста в «Пестрых сказках», когда в обращении к пишущей братии, предшествующем сказке «Деревянный гость...», Ириной Модестович Гомозейко дает цитату в пересказе, подходящую к нескольким шекспировским пьесам (*Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. С. 54).

³⁸ *Ducis [J.-F.]*. Romeo et Juliette. P.: Chez N.B. Duchesne, 1789. 48 p.

³⁹ *Shakespeare traduit de l'anglais*. Vol. IV. P.: Tournon & Merigot, 1778. P. 360.

⁴⁰ *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. L.: Towson & Draper, 1753. P. 44.

Аналогичным образом в повести «Косморама» приводится вольный парафраз из «Гамлета» в переводе М.П. Вронченко: «Да, друг Горацио, много в сем мире такого, что и не снилось нашим мудрецам»⁴¹.

Обратившись к музыкальной критике Одоевского, мы обнаружим, что автором неоднократно предпринимаются попытки проводить параллели между музыкальными произведениями и их литературными первоисточниками. Например, в рецензии на оперу Карла Марии фон Вебера «Оберон» (1826) Одоевский справедливо отмечает черты сходства со «Сном в летнюю ночь»⁴². Кратко передавая хитросплетения оперной фабулы, автор рецензии отмечает характерную для шекспировской комедии относительную простоту сюжета и сценическую притягательность. Очарование музыкальной пьесе придает не только ее величественная композиция, но и аура, «покрывающая» сознание умирающего от чахотки Вебера.

Отзываясь о выступлении знаменитого норвежского скрипача и композитора Уле Булля (1838), князь Одоевский сожалеет о помрачении славы гениев прошлого, среди них и Шекспир, «несколько подверженный влиянию разрушительного времени»⁴³.

Сообщая публике о гастролях Луи-Эктора Берлиоза (1847), Одоевский размышляет о значении его драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839). С восхищением говоря о ней, он выступает за правильную расстановку эстетических приоритетов: в музыкальном театре музыка важнее декораций. В противном случае «главное уничтожается побочным»⁴⁴. Примером сценической гармонии становится практика елизаветинского театра:

Рассказывают, что во времена Шекспира все декорации ограничивались подписями: «Теперь здесь лес», «Теперь здесь комната», и драмы Шекспира производили действие, какое ныне они производят редко, несмотря на всю изобретательность новейших обстановок, – и, может быть, именно по причине этой изобретательности⁴⁵.

Широкий диапазон эстетических оценок Шекспира и его произведений в творчестве князя Одоевского свидетельствует о глубоком интере-

⁴¹ Одоевский В.Ф. Косморама // Отечественные записки. 1840. № 1. Отд. III. С. 47.

⁴² Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 150.

⁴³ Там же. С. 221.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

се писателя и мыслителя к фигуре английского драматурга. С точки зрения автора «Русских ночей» Шекспир – это один из ведущих мировых поэтов, неразрывно связанных с вершинами поэтического искусства. Это обстоятельство заслуженно обеспечивает вечную славу Шекспира и важность его творчества для развития искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зеньковский В.В., протопресвитер*. История русской философии. М.: Академический проект, 2001. 880 с.
2. Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 336 с.
3. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. 381 с.
4. [*Одоевский В.Ф.*] Парадоксы // Московский вестник. 1827. Ч. 2. № 5. С. 165–170.
5. *Одоевский В.Ф.* Косморама // Отечественные записки. 1840. № 1. Отд. III. С. 34–81.
6. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 724 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1975. 320 с.
8. *Одоевский В.Ф.* Письма к А.С. Пушкину // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. С. 149–156.
9. *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки. СПб.: Наука, 1996. 205 с.
10. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. 711 с.
11. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. 405 с.
12. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1–2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 616 с.; 479 с.
13. *Сахаров В.И.* Движущаяся эстетика (Литературно-эстетические воззрения В.Ф. Одоевского) // Контекст: литературно-теоретические исследования: 1981. М.: ИМЛИ, 1982. С. 192–215.
14. *Сушков Н.В.* Московский университетский благородный пансион. М.: Университетская типография, 1858. 122 с.
15. *Турьян М.А.* Из истории взаимоотношений Пушкина и В.Ф. Одоевского // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. Т. 11. С. 174–191.
16. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба»: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 400 с.
17. *Шекспир У.* Ромео и Джульетта. М.: Типография П. Грачева и комп., 1861. 158 с.

18. *Шекспир У.* Ромео и Юлия // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. № 1. С. 1–64.
19. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
20. *Ducis [J.-F.]*. Romeo et Juliette. P.: Chez N.B. Duchesne, 1789. 48 p.
21. *Passage Ch.E.* The Russian Hoffmannists. The Hague: Mouton & Co, 1963. 261 p.
22. Shakespeare traduit de l'anglois. Vol. IV. P.: Tournon & Merigot, 1778. 478 p.
23. *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. L.: Towson & Draper, 1753. 69 p.
24. *Shakespeare W.* Romeo and Juliet = Romeo und Julia. Leipzig: Der Tempel Verlag, s. a. 146 s.
25. *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 266 p.

К ВОПРОСУ О РОССИЙСКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ПОЭМЫ ЭДВАРДА ЮНГА «НОЧНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ»

Е.Э. Овчарова

Санкт-Петербург

Аннотация: Тема рецепции поэмы Э. Юнга в России XVIII–XIX веков необъятна, так что освоение ее в полном объеме представляет весьма сложную задачу. Исследователи насчитывают в рассматриваемую эпоху по крайней мере 45 переводов поэмы на русский язык. В докладе рассматриваются лишь некоторые аспекты данной проблемы. Первым переводчиком поэмы Юнга на русский язык, изданной в 1772 г., была М.В. Сушкова (1752–1803), автором самого известного перевода, сопровождавшегося подробным комментарием, стал А.М. Кутузов (1778). Весьма примечательным, хотя и практически неизвестным этапом философского осмысления поэмы Юнга явилось стихотворение «Беседа с Юнгом» сына М.В. Сушковой, М.В. Сушкова (1775–1792), поэта, прозаика, философа, трагически погибшего в возрасте 16 лет.

Ключевые слова: философская рецепция, русские переводы XVIII века, Эдвард Юнг, М.В. Сушкова, А.М. Кутузов.

Английский поэт Эдвард Юнг был одним из властителей дум в эпоху зарождения и развития сентиментализма в России. Его дидактическая поэма «The Complaint; or Night Thoughts on Life, Death and Immortality» («Жалобы, или Ночные размышления о жизни, смерти и вечности») (1742–1746) была необычайно популярна в России во второй половине XVIII – начале XIX вв.; исследователи этого феномена писали о том, что поэма оказала влияние не только на литературный процесс, но и на способ мышления нескольких поколений. Многочисленные примеры упоминаний и цитирования поэмы в произведениях других жанров можно найти в монографии Н.Д. Кочетковой¹.

Поэма Юнга с ее философской проблематикой и отсутствием какого бы то ни было нарратива вряд ли может быть очень занимательна для со-

¹ Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. С. 165–169.

временного читателя, но во времена переоценки ценностей, смены нравственных и поведенческих парадигм, в частности, противостояния рационализма с его главенством разума сентиментализму с его приматом чувств², поэму внимательно читали, пусть даже в немецких и французских переложениях, старательно переводили и даже порой сопровождали подробным комментарием. Популярный информационный ресурс «Википедия» приводит список из 15 изданий, Ю.Д. Левин, автор известных работ по влиянию английской литературы на русскую, говорит о 45 переводах поэмы, вышедших в свет за период с 1772 по 1803 годы; возможно, какая-то часть работ не вошла даже в этот последний перечень³. В процессе освоения содержания поэмы приняли участие не только известные писатели и признанные мэтры эпохи, увлечение ею было практически всеобщим – и непосредственным его результатом, как указывает А.Г. Строилова в диссертационной работе, явилось формирование особого комплекса образов, мотивов, связанных с ночными размышлениями о жизни и смерти, о вере и бессмертии⁴.

Следует признать, что поле исследования рецепции поэмы Юнга в России XVIII–XIX вв. слишком обширно, чтобы этот вопрос можно было считать закрытым даже после ряда фундаментальных публикаций последнего времени, таких, например, как вышеупомянутые монографии Ю.Д. Левина, Н.Д. Кочетковой и диссертация А.Г. Строиловой. Анализ причин популярности поэмы среди переводчиков, российские метаморфозы самого значительного произведения Эдварда Юнга, сопоставление переводов и оригинала распадается на множество подзадач, решение каждой из которых требует значительных усилий. Можно даже сказать, не оригинала, а оригиналов, поскольку первоисточником часто служила не сама поэма, а ее французские или немецкие переложения. Таким образом, переводимый текст мог значительно отличаться от исходного; порой в результате перевода оригинал заметно трансформировался, приобретает

² Строилова А.Г. Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. Дисс. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008. 239 с.

³ Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1990. С. 225–229. См. также: Паикуров А.Н. Становление «кладбищенской» юнгианской поэтики в лирике Г.П. Каменева // Русская и сопоставительная филология'2005 / Казан. гос. ун-т, филол. фак. Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. С. 221.

⁴ Строилова А.Г. Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. С. 15.

новые тона, оттенки и даже обретая иной смысл. Недаром П.Р. Заборов⁵ еще в 1960-х годах указывал, что изучение сплетения смыслов поэмы и ее многочисленных переложений многое может нам сказать о XVIII веке.

Такую возможность в какой-то мере предоставляют нам два издания 1785 года перевода А.М. Кутузова, сопровождающиеся обширным комментарием, в котором, кроме размышлений самого переводчика, использованы и тексты других авторов. Здесь мы можем хотя бы отчасти понять причины столь «сокрушительной» популярности «Ночных размышлений» в конце 1780-х годов. Вот, к примеру, что Кутузов считает, возможно, главным в поэме Юнга – он выделяет в своем переводе рассуждение о бессмертии души; о сатанинской гордости тех, кто не постигает христианское учение и полагается в коренных вопросах бытия на человеческое разумение; о глубоком смысле, заключенном в осознании своих грехов и мечте обрести за границей человеческого существования освобождение от обуревающих человека страстей. К этой части поэмы переводчик дает обширнейший комментарий (часть которого приводится ниже), указывающий читателям, дабы они не смогли обмануться туманностью поэтического текста, как должно относиться к коренным проблемам человеческого бытия:

Сия речь, в рассуждении великости множества красот, в ней находящихся, есть может быть самое сильнейшее место во всем сочинении, даже и сама мысль сия есть нечто новое. Речь сия, как и сам автор говорит, есть естественная, меланхолическая и весьма чувствительная жалоба достойного мужа, неверующаго будущему, и следовательно несчастный сей не делает никакого насилия собственному разуму, своему и сердцу (как то бывает в большей части неверующих) для утверждения совершенного уничижения, и не старается удулетьворять его себе ничего не значащими и мнимыми доводами; напротив того, сражается всеми силами противу сомнений, предлагаемых ему злодеями. Но яд, влиянный в него злодеями сими, толико уже овладел всеми его чувствами, и такие производит, мучения и терзания в потресянном духе его что уже не может он чувствовать спасительныя силы врачевания противу яда сего; даже представляется ему, что сие претворяется в подобный яд, и умножает его муче-

⁵ Заборов П.Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.–Л., 1964. С. 269–279.

ния. Наконец упадает он в сражении сем и начертав печальнейшую надпись себе и всему творению, упадает в безконечную бездну, отверзающуюся перед взорами от страха помешанного воображения его. Таковое изображение делает очевидным гнусность и безумие онаго учения о совершенном уничтожении нашем; мы видим и чувствуем, сколь оно противоречит естеству, учреждению сего мира, премудрости и благодати Божией; одним словом, оно противоречит всем неопровергаемым истиннам <...>⁶.

В заключении этих пространных рассуждений Кутузов самым высокопарным образом восхваляет красоты стиля Юнга.

Также переводчик вносит в текст перевода толкование, превознося чувствительность в качестве основы добродетели; по его мнению, те читатели, которые не обладали до знакомства с «Ночными размышлениями» этим качеством, имеют теперь возможность осознать свой порок, вникнув в смысл творения Юнга. Надо отметить, что, по мнению А.Г. Строиловой, перевод М.В. Сушковой также содержал подобное толкование⁷.

Возможно, именно по причине сложности рассматриваемого феномена исследователи, случается, настаивают на доминирующей роли кого-нибудь одного из многочисленных переводчиков и интерпретаторов Юнга. Так, А.Н. Пашкуров выделяет Г.П. Каменева (1772–1803)⁸, Л. Зайонц – С. Боброва⁹, Н.Д. Кочеткова и А.Г. Строилова – А.М. Куту-

⁶ Юнг Э. Плач Эдуарда Юнга или ночные размышления о жизни, смерти и безсмертии / Пер. с нем. А.М. Кутузова; Изданием Типографической компании. Ч. 2. М.: Тип. Лопухина, 1785. С. 56, 57. Цитата дается с сохранением орфографии и синтаксиса оригинала, за исключением использования букв, не существующих в современном русском языке.

⁷ Строилова А.Г. Рецепция произведения Юнга «The complaint, or night thoughts». [Электронный ресурс]. URL: http://www.bigpi.biysk.ru/ff/readarticle.php?article_id=128 (Дата обращения: 20.08.2011).

⁸ Пашкуров А.Н. Становление «кладбищенской» юнгианской поэтики в лирике Г.П. Каменева. С. 220–223.

⁹ «Разговор о влиянии Юнга на русскую предромантическую поэзию следует начинать именно с С. Боброва», см.: Зайонц Л.О. Э. Юнг в поэтическом мире С.С. Боброва // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / Отв. ред. И.А. Чернов. Тарту, 1985. 145 с. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 645). С. 71–85. См. также: Пашкуров А.Н. Становление «кладбищенской» юнгианской поэтики в лирике Г.П. Каменева. С. 223.

зова¹⁰. По мнению автора данной статьи, на эту роль вполне может претендовать Мария Васильевна Сушкова¹¹, чей прозаический перевод второй главы поэмы Юнга появился в 1772 году в издававшемся Н. Новиковым журнале «Вечера»¹², номера с 14-го по 17-й включительно, под заголовком «Вторая Иунгова ночь».

Почему в журнале Новикова была опубликована именно вторая часть и существовал ли перевод первой, на данный момент неизвестно. Представляется, что первая часть тоже должна была бы быть переведена обстоятельной Марией Васильевной. Возможно, появление одной части поэмы вызвано просто тем, что это очень объемное сочинение, ведь даже вторая занимает 4 «Вечера», т. е. 4 недели журнал выходил только с Юнгом, в то время как у издателя были и другие идеи; он был молод и полон энергии. Мария Васильевна после того переводила на русский язык романы Мармонтеля (эти переводы считаются самой значительной ее работой), на французский язык поэму М. Хераскова, были и другие работы,

¹⁰ Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. С. 167–169; Строилова А.Г. Рецепция произведения Юнга «The complaint, or night thoughts»; Кочеткова Н.Д. К истории одного литературного посвящения А.М. Кутузова // Russian Literature. № 52. 2002. P. 271–281.

¹¹ Мария Васильевна Сушкова (1752–1803), сестра А.В. Храповицкого, автора известной книги «Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря Екатерины Второй», была первым переводчиком поэмы Юнга на русский язык. Кроме своей переводческой деятельности занималась сочинением пьес и принимала участие в литературной жизни; какой-то период она принадлежала к кругу Новикова, публиковалась в его журналах. Ей посвящена статья в его словаре (см.: Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известиям, и словарных преданий / Собрал Николай Новиков. СПб.: Тип. Акад. наук, 1772. С. 233). Ей покровительствовала сама Екатерина II (см.: Мордовцев Д.Л. Замечательные исторические женщины на Руси: Исторические женщины второй половины 18-го столетия: Репринт. изд. Калининград: Янтарный сказ, 1994. С. 164–168), Сушкова состояла у нее во фрейлинах. См. также: Овчарова Е.Э. Компаративные исследования как средство для постижения эпохи (семья Сушковых-Храповицких) // Европейское литературное наследие в кросскультурном пространстве: Сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием. М.: Научная библиотека, 2019. С. 44–62.

¹² Разумеется, это был малотиражный журнал. Но он не остался без внимания читателей. Например, бережно переплетенная подшивка журнала за 1772 год поступила в РНБ, как то явствует из сделанной от руки надписи, из книг петербургского купца Яковлева; эта книга в очень хорошем состоянии, однако же ее читали.

но именно Юнг стал для нее первым значительным достижением и, как будет показано ниже, он определил слишком многое не только в ее судьбе, но и жизни всей ее семьи. И это влияние было отнюдь не благостным, а самым что ни на есть роковым.

После М.В. Сушковой переводы выполнялись часто не с оригинала, а, как уже упоминалось выше, с его французских и немецких переложений¹³. В частности, полный перевод Кутузова был сделан с немецкого переложения со сверкой с английским оригиналом.

Юнг не скрывал дидактического характера своего произведения, в то время как в русском культурном обществе XVIII века утвердилось представление о Юнге как о скорбном и трогательном поэте, питающем чувствительные сердца сладостной печалью. Такое представление можно почерпнуть, например, из программного стихотворения «Поэзия» (1787) Н.М. Карамзина:

О Йонг, несчастный друг, несчастных утешитель!
Ты бальзам в сердце льешь, сушишь источник слез,
И, с смертию друга, дружишь ты нас и с жизнью!¹⁴

С похожего восклицания начинается и большое стихотворение Михаила Васильевича Сушкова (1775–1792) «Беседа с Юнгом», написанное не позднее 1792 года, но вряд ли ранее 1789 года. Это стихотворение, несмотря на художественные достоинства, не привлекает внимания даже исследователей, не говоря уж об обычных читателях, хотя и является весьма любопытным фактом российской рецепции знаменитой поэмы Эдварда Юнга в конце XVIII века. Оно содержит краткий пересказ основных (с точки зрения его автора) идей поэмы.

М.В. Сушков – поэт, прозаик, философ, трагически погибший в юном возрасте – он покончил с собой в возрасте 16 лет¹⁵. Думается, что идеоло-

¹³ Заборов П.Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах. С. 269–279; Строилова А.Г. Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. С. 16–17.

¹⁴ Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966. С. 62.

¹⁵ О М.В. Сушкове и всей ситуации, с ним связанной, подробнее см.: Жирмунский В.М. Российский Вертер / Сб. статей к 40-летию ученой деятельности А.С. Орлова. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1934. С. 547–566; Фраанье М.Г. Прощальные письма М.В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII

гию своего поступка он почерпнул не только – и не столько – у Аддисона, на чем настаивает поглощенный идеями социальных сценариев голландский русист М. Фраанье в своей известной работе¹⁶. Оказала влияние не только всколыхнувшая Европу мода на подражание Вертеру, но прежде всего те уроки, которые незрелый ум юного поэта и философа извлек из произведения Эдварда Юнга и на которые никто из членов его семьи не обратил должного внимания. Очевидно, что Сушков, если и читал комментарии Кутузова, стремившегося объяснить английского автора с православной точки зрения, то не придавал им большого значения.

Чтобы понять утешителя и утолить свою печаль, необходимо пережить эту печаль, боль непереносимой утраты, отчаяние и поиск путей примирения с жизнью, иметь опыт самостоятельных размышлений о смысле жестокого бытия. Такого опыта не могло быть у благополучного подростка из семьи, представители которой три поколения подряд были ближайшими царскими сподвижниками¹⁷, так что в более позднее время возникла легенда о происхождении семьи от Петра I¹⁸. Даже дети в этой семье почти все выживали, вопреки довольно распространенной детской смертности. Михаилу же, как первенцу, подававшему большие надежды, родители предоставили все возможности для беспрепятственного вхождения в самый центр интеллектуальной элиты. Но, к сожалению, как то было принято в это переломное время, они не посчитали нужным сле-

века) // XVIII век. Сб. 19. СПб.: Наука, 1995. С. 147–167; *Арзуманова М.А.* Сушков Михаил Васильевич [1775–15 (26) VI 1792, Москва]. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru> [Дата обращения: 10.04.2019], также работы автора этой статьи: *Косматова Е.Э.* Михаил Сушков – творчество и судьба // Забытые и второстепенные писатели XVIII–XIX веков как явление европейской культурной жизни. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию Е.А. Маймина 15–18 мая 2002 г. В 2 т. Т. II. Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. С. 31–36; *Овчарова Е.Э.* Михаил Сушков и Эдвард Юнг: опыт интерпретации // Проблемы национального глазами Старого и Нового света: Сб. науч. ст.: В 2 ч. Ч. 2 / под ред. Ю.В. Стулова. Минск: МГЛУ, 2015. С. 61–68.; *Овчарова Е.Э.* Компаративные исследования как средство для постижения эпохи (семья Сушковых-Храповицких) С. 44–62.

¹⁶ *Фраанье М.Г.* Прощальные письма М.В.Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века). С. 147–167.

¹⁷ *Овчарова Е.Э.* Компаративные исследования как средство для постижения эпохи (семья Сушковых-Храповицких). С. 44–62.

¹⁸ См., например: *Романов Б.Н.* Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной: повествование в 7 ч. М.: Русский Мирь, 2017. С. 6, 713.

дить за его духовными стремлениями. Очевидно, что непомерное интеллектуальное развитие Михаила, выпустившего за последние годы своей недолгой 17-летней жизни ряд хорошо принятых серьезных сочинений и готовившего в печати их продолжение, внушило им иллюзию, что он уже взрослый человек.

Сушков называет Юнга *божественным*, делает особый акцент на осмыслении вопроса о *бессмертии души*, о том, нужно ли вести себя, памятуя о возможном бессмертии, или можно ни о чем не думать, а следовать страстям и порокам – все равно же человек возвращается в природную среду, которой нет никого дела до его поведения. Это как раз та дилемма, которая через сто лет будет занимать известного героя Достоевского. Ответа в «Беседе» Михаила Сушкова нет. Вопрос остается открытым:

Беседа с Юнгом. Мысли о смерти и вечности

Божественный Иунг¹⁹! беседея со мною,
 Коль сладостных минут бываешь ты виною!
 Внимая речь твою, тобой внушенным зрюсь,
 И разумом сверх сил телесных возношусь.
 Твоим писанием ты свой дух в меня вливаешь,
 Судить о вечности и смерти заставляешь.
 И так сопутствуй мне, пролей вокруг свой свет,
 Да право опишу сей мысленный предмет.
 Куда ни вскину взор, все смерть напоминает,
 Все разрушение, кончину представляет:
 Орел, слон, кит и червь, комар и былие,
 Все маловременно имеют бытие.
 <...> Уже ли в пищу тем родимся, умираем,
 Которых в жизни мы ногами попираем?
 О гордый человек, и царь Природы сей!
 Сия ль причина есть надменности твоей?
 Ты слаб в младенчестве, страстям преданна младость,
 Лишь силы соберешь, наступит хладна старость;
 Скоты щастливее, покойнее они <...>

¹⁹ Так в тексте. В названии и оглавлении «Юнг».

Так смерть уже когда ко телу прикоснется.
Душа в блистании к Создателю взнесется.
Изчезнет мрак тогда – заступит место свет,
И судно к гавани чрез бури приплывет,
И тело бедное избавится заботы,
Болезней, горестей, и тяжкия работы,
И бытие свое навеки сохранит,
И разность только в том, что переменит вид.
Что взято из земли, то в землю претворится,
С атмосферическим наш огонь соединится,
И жидкость к водяным подымется парам,
А здесь останется лишь хладный камень нам²⁰.

В качестве издателя посмертного сборника Михаила Васильевича Сушкова исследователи, большей частью, называют его брата Николая Васильевича Сушкова – скорее всего, просто в силу того, что это был известный в XIX веке литератор. Но Николаю на момент издания сборника было около семи лет. Историк Б. Романов отдает роль издателя другому брату, Петру Васильевичу Сушкову (1783–1855). Литературные работы Петра Сушкова не сохранились, более всего он известен как отец Евдокии Ростопчиной. Поскольку пока нет никаких документальных подтверждений высказанным мнениям и на основании того, что книга стихов Михаила Сушкова издана очень профессионально, а безупречно выстроенная логика издания свидетельствует о глубоком понимании автора стихов, чего трудно ожидать от никогда ничего не издававшего юноши, имеет смысл предположить, что настоящим издателем была мать, Мария Васильевна Сушкова. Косвенным доказательством данной гипотезы может служить тот факт, что выход сборника совпадает не только со временем некоторого ослабления цензурных ограничений, но и с годом смерти Марии Васильевны²¹. К тому же, безымянный автор небольшого предисло-

²⁰ Сушков М.В. Память брату, или Собрание сочинений и переводов Михаила Сушкова, найденных после его смерти. М., 1803. С. 4–7.

²¹ Поскольку Михаил покончил с собой, что вызвало резко негативную реакцию как со стороны Православной церкви (самоубийство в православии недопустимо), так и со стороны императрицы, его книги не могли быть опубликованы ранее, чем был резкий вызов общественному мнению и смягчились цензурные ограничения. (По поводу самоубийства Михаила Сушкова Екатерина II сказала: «Вот какое воспитание: не вкоренен Закон христианский», см.: Памятные записки А.В. Хра-

вия, предваряющего сборник, не скрывает своего непосредственного редакторского участия в публикуемых текстах.

Первым, определяющим сборник, стихотворением, как было указано выше, стоит именно стихотворение «Беседа с Юнгом». Это стало как бы введением в поэзию Михаила Сушкова. Текст стихотворения достаточно сложен, наполнен философскими идеями, вряд ли он был написан ранее всех последующих стихов, художественный его уровень, наверно, самый высокий в сборнике, так что расположение не хронологическое. Вспомним, что именно перевод Юнга был началом для самой Сушковой. Возможно, что, возвращаясь к нему уже в творчестве сына, может быть, и внося коррективы в его текст, она, таким образом, возвращается к своему творческому началу.

Исследования, посвященные рецепции поэмы Эдварда Юнга в России, а также рассмотренные в статье примеры позволяют судить о том, насколько глубоко было ее влияние. Оно распространялось не только на философию и поэзию, но порой определяло литературный процесс и сказывалось даже на жизненных установках и судьбах образованной части российского общества. Причина тому, насколько можно судить по словам современников, была в формулировке английским автором ответов на мировоззренческие вопросы, так волновавшие молодые поколения в бурную эпоху постоянной трансформации моральных и религиозных парадигм. Привычка же к серьезному чтению, прививавшаяся в то время в процессе обучения, давала возможность легко преодолевать обширное пространство этого дидактического сочинения, не содержащее, с точки зрения современного читателя, ни одного сколько-нибудь занимательного сюжета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арзуманова М.А.* Сушков Михаил Васильевич [1775–15 (26) VI 1792, Москва]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru> (Дата обращения: 10.04.2019).
2. *Романов Б.Н.* Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной: повествование в 7 ч. М.: Русский Мир, 2017. 800 с.
3. Вторая Иунгова ночь о времени, смерти и дружбе / Перевод М.В. Сушковой // Вечера. Еженедельное издание на 1772 год. В Санкт-Петербурге.

повицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй. М.: В/О Союзтеатр, Главная редакция театральной литературы, 1990. С. 272. (Репринтное воспроизведение издания 1862 года).

4. *Жирмунский В.М.* Российский Вертер / Сб. статей к 40-летию ученой деятельности А.С. Орлова. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1934. С. 547–566.
5. *Заборов П.Р.* «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.–Л., 1964. С. 269–279.
6. *Зайонц Л.О.* Э. Юнг в поэтическом мире С.С. Боброва // Проблемы типологии русской литературы: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / Отв. ред. И.А. Чернов. Тарту, 1985. С. 71–85. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 645).
7. *Карамзин Н.М.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1966. 419 с.
8. *Косматова Е.Э.* Михаил Сушков – творчество и судьба // Забытые и второстепенные писатели XVIII – XIX веков как явление европейской культурной жизни. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию Е.А. Маймина 15–18 мая 2002 г. В 2 т. Т. II. Псков: Издательство Областного центра народного творчества, 2002. С. 31–36.
9. *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. 281 с.
10. *Кочеткова Н.Д.* К истории одного литературного посвящения А.М. Кутузова // Russian Literature. № 52. 2002. С. 271–281.
11. *Левин Ю.Д.* Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1990. 290 с.
12. *Мордовцев Д.Л.* Замечательные исторические женщины на Руси: Исторические женщины второй половины 18-го столетия: Репринт. изд. Калининград: Янтарный сказ, 1994. 307 с.
13. Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий, и словарных преданий / Собрал Николай Новиков. СПб.: Тип. Акад. наук, 1772. 264 с.
14. *Овчарова Е.Э.* Компаративные исследования как средство для постижения эпохи (семья Сушковых-Храповицких) // Европейское литературное наследие в кросскультурном пространстве: Сборник материалов Всероссийской научной конференции с международным участием. М.: Научная библиотека, 2019. С. 44–62.
15. *Овчарова Е.Э.* Михаил Сушков и Эдвард Юнг: опыт интерпретации // Проблемы национального глазами Старого и Нового света: Сб. науч. ст.: В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. Ю.В. Стулова. Минск: МГЛУ, 2015. С. 61–68.
16. Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй. М.: В/О Союзтеатр, Главная редакция театральной литературы, 1990. 304 с. (Репринтное воспроизведение издания 1862 года).
17. *Пащуков А.Н.* Становление «кладбищенской» юнгианской поэтики в лирике Г.П. Каменева // Русская и сопоставительная филология '2005 / Казан. гос. ун-т, филол. фак. Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. 256 с.
18. *Строилова А.Г.* Опыты первых переводов поэзии Э. Юнга в России // Книга в контексте культуры. Кемерово, 2015, 1 (8). С. 43–57.

19. *Строилова А.Г.* Рецепция произведения Юнга «The complaint, or night thoughts». [Электронный ресурс]. URL: http://www.bigpi.biysk.ru/ff/readarticle.php?article_id=128 (Дата обращения: 20.08.2011).
20. *Строилова А.Г.* Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. Дисс. ... канд. филолог. наук. Кемерово, 2008. 239 с.
21. *Строилова А.Г.* Рецепция творчества Эдварда Юнга и Томаса Грея в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века. Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Томск, 2008. 26 с.
22. *Сушков М.В.* Память брату, или Собрание сочинений и переводов Михайла Сушкова, найденных после его смерти. М., 1803. 103 с.
23. *Сушков М.В.* Полная баснословная история со включением истолкователей оной. Собрал из разных французских писателей Михайло Сушков. Часть 1 и 2. М., 1792.
24. *Сушков М.В.* Российский Вертер: полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М.С., молодого чувствительного человека, несчастным образом самопроизвольно прекратившем свою жизнь // *Ландшафт моих воображений: страницы прозы русского сентиментализма* / Сост. В.И. Коровина. М.: Современник, 1990. С. 110–130.
25. *Фраанье М.Г.* Прощальные письма М.В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века) / XVIII век. Сборник 19. СПб.: Наука, 1995. С. 147–167.
26. *Юнг Э.* Плач Эдуарда Юнга или ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии / Пер. с нем. А.М. Кутузова; Иждивением Типографической компании. Ч. 2. М.: Тип. Лопухина, 1785. 556 с.

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ И РАННИЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ: К ВОПРОСУ ОБ ОБЩНОСТИ ДУХОВНЫХ УНИВЕРСАЛИЙ

П.А. ВАСИНЕВА

*Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена*

Аннотация: «Индивидуальное», «мистическое», «эстетическое» являются духовными универсалиями, которые объединяют национальные формы романтизма при всем их конкретно-историческом разнообразии. В соответствии с предложенной структурой характеристики романтического мировоззрения в статье раскрывается связь раннего немецкого романтизма, через Шеллинга, с русским романтизмом и фигурой князя В.Ф. Одоевского.

Ключевые слова: ранний немецкий романтизм, Новалис, Одоевский, ночь, духовные универсалии, индивидуальное, мистическое, эстетическое.

Существуют различные подходы к пониманию романтизма: его трактуют как историческую эпоху; как конкретную литературно-философскую школу, куда входили определенные персоналии; как творческий метод. Все это разнообразие подходов затрудняет исследование столь широко распространившегося явления. В связи с этим необходимо определить, как романтизм понимается в контексте представленной статьи.

Формирование романтического мировоззрения происходило вне временных рамок эпохи романтизма. Это свидетельствует о нетождественности понятий «романтическое» и «романтизм». Иными словами, можно говорить о существовании романтического (романтической идеи) вне романтизма или же об имплицитном и эксплицитном периодах существования романтизма. Особое мировоззрение или мироощущение, которое в конце XVIII столетия обозначилось как «романтизм», не всецело, но в частных аспектах характерно для различных эпох, что дает исследователям возможность говорить о связи романтизма с античностью, со Средневековьем.

Ранний немецкий романтизм сформировал новую тенденцию в духовной культуре и философии, которую принято именовать «неклассической». В современной философии прослеживается влияние романтиз-

ма, в доромантический период мы можем говорить всего лишь о стихийных проявлениях романтической идеи.

Такого рода ретроспекция в исследовании по истории философии возможна лишь тогда, когда мы разделяем *романтическое* и *романтизм*. Данная тенденция разделения не является новой, но современные исследования проблем романтизма непременно должны учитывать ее. Так, немецкий исследователь R. Safranski концептуально делит свою книгу «Romantik. Eine deutsche Affäre» на две части: о романтизме и о романтическом – и пишет, что «романтизм – это эпоха, а романтическое – содержание духа, которое не ограничивается эпохой»¹.

При этом следует принять, что романтизм – слишком широкое явление, чтобы ограничиваться только рамками эпохи. Потому справедливым оказывается необходимость сближения романтизма с романтической идеей. Последняя представляет собой вневременное явление, отдельные черты которого можно встретить в период «до» и «после» исторической эпохи романтизма.

В общих чертах такое сближение дает новое понимание романтизма как типа мировоззрения, который отличает особый стиль мышления и определенный набор транслируемых ценностей. Потому романтизм всегда тесно связан с социальной средой и конкретными проблемами. Например, немецкий романтизм возникает как реакция на идеи Великой французской революции, которые йенские романтики сначала горячо поддерживают и в которых впоследствии разочаровываются. Именно из-за отклика на конкретные социокультурные обстоятельства различные национальные формы романтизма по содержанию могут отличаться друг от друга. Однако, так или иначе, есть общее поле транслируемых ценностей, которое можно выразить через три духовные универсалии. Под этим подразумеваются общие понятия, которые связаны с движением духа, как это понималось в немецкой философской традиции². Речь идет об *индивидуальном, мистическом, эстетическом*. Это «три кита», которые объединяют национальные формы романтизма при всем их конкретно-историческом разнообразии.

¹ Safranski R. Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH, 2009. S. 12.

² Подробнее о духовных универсалиях раннего немецкого романтизма см.: Васинева П.А. Аксиологические аспекты антропологии немецкого романтизма // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2013. № 161. С. 42–48.

Придерживаясь обозначенной структуры универсалий, проследим связь раннего немецкого романтизма, через философию Шеллинга, с русским романтизмом и фигурой князя В.Ф. Одоевского.

Индивидуальное. Романтизм отличает фундаментальное переосмысление сущности человека, его значения и места в мире. Данная тенденция выражается не только в идеях, но и в самом способе «проживания» жизни. Именно эту антропологическую направленность идей немецкого романтизма подхватывает кружок Любомудров, и именно потому русская философия данного периода поэтична и романтична по своей сути.

В исследовательской литературе распространено представление, что романтизм возникает в Германии как ответ эпохе Просвещения, как противопоставление торжеству разума, науки и прогресса, где нет места индивидуально-человеческому. При этом надо понимать, что речь идет не об отказе от разумного постижения действительности, но о расширении гносеологического поля до осознания необходимости включения чувственности и сверхчувственности в механизм познания. Русский романтизм в этом отношении не исключение.

В «Русских ночах» Одоевский точно иллюстрирует необходимость понимания уникальности человека в эпоху торжества науки на благо человечества. Он пишет:

Каждый день мы толкуем о немецкой философии, об английской промышленности, о европейском просвещении, об успехах ума, о движении человечества, и проч. и проч.; но до сих пор мы не спохватились спросить одного: что мы за колесо в этой чудной машине? что нам оставили на долю наши предшественники? словом: что такое мы?³

Глубокая антропологическая направленность – это еще одна отличительная особенность романтического мировоззрения. Предшествующая эпоха, несомненно, размышляет над идеей человека, однако не мыслит его вне родовых связей. Такова, например, антропология Канта. Человек в романтизме представляет собой синтез индивидуально-особенного и всеобщего. Новую романтическую модель человека Новалис называет «универсальной личностью». Главное отличие заключается в том, что

³ *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Русские ночи; Статьи. М.: Художественная литература, 1981. С. 38.

антропологическое измерение за точку отсчета берет внутреннее ядро человека и из самого субъекта осмысляет внешнюю действительность. В существующих на рубеже XVIII и XIX веков философских концепциях человек встроен в систему и оценивается внешним образом. Оптика внешнего и внутреннего, которая начинает играть важную роль в этот период, есть отличительный момент в истории философии: субъективное активно встраивается в систему ценностей, что в свою очередь влияет на выбор методов научного исследования, на принципы позиционирования искусства и на значение человека в историко-культурных процессах.

Мистическое. Романтизм сближает мысль и форму, философию и литературу: философия постепенно начинает выходить за пределы гносеологии и поиска границ человеческого познания. Вместе с романтизмом предмет философских исканий становится творческий, иррациональный аспект бытия человека. Так, фигура поэта оказывается ключевой для романтического мировоззрения, пророческая роль поэта подчеркивается с особой значимостью.

Данную мысль точно иллюстрирует образ Г. Гейне из третьей части «Путевых картин»:

Мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта – центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось целым, тот признается только в том, что у него прозаичное, далекое от мира, глухое закоулочное сердце. В моем же сердце прошла великая мировая трещина, и именно поэтому я знаю, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического назначения поэта⁴.

Мысль Гейне указывает на исключительную роль поэта, что является доминантной идеей в романтической картине мира. Трагизм мира поэт чувствует острее, напряженнее и глубже его связь с природой, это позволяет ему выступать проводником от чувственного к сверхчувственному, являться своего рода пророком. Образ поэта-пророка важен для немецкого и для русского романтизма в равной степени.

⁴ Гейне Г. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 247.

Яркие акценты прослеживаются при сравнении философского поэтического мышления в работах ранних немецких романтиков и В.Ф. Одоевского. В частности, происходит создание своего рода культа поэта и поэтического образа жизни в целом. Поэт в раннем немецком романтизме – «живая» душа, универсальная личность, тонко чувствующая трагизм мира. Именно поэтому, например, в России поэтическая деятельность часто сопровождалась активной общественной позицией: поэт возлагал на себя право действовать от имени «высшего блага», Абсолюта, в силу пророческой способности, которая открывается только поэтической душе.

Для Одоевского становится важной идея интеллектуальной интуиции, которая выступает мистическим принципом познания Абсолюта. «Всякий предмет имеет только одну сущность, – пишет русский мыслитель в работе «Опыт теории изящных искусств», – должна же, наконец, быть мысль, которая была бы основанием всех оснований, условием всех условий⁵, сущность, «в которой бы заключались сущности всех предметов»⁵.

В мыслях Одоевского прослеживается непосредственное влияние Шеллинга, который сыграл важную роль в становлении русской философии XIX века. Именно посредством Шеллинга русский романтизм, через Одоевского и кружок Любомудров, впитал романтические идеи и мировоззрение.

Почему именно Шеллинг становится идейным вдохновителем?

Отвечая на этот вопрос, необходимо учитывать различные обстоятельства в том числе случайного характера, однако ограничимся мировоззренческой составляющей вопроса.

Шеллинг в определенной мере сам являлся носителем романтического мировоззрения. Хотя отношения философа с йенскими романтиками не были однозначными: по некоторым вопросам Шеллинг полемизирует, да и всегда держался вполне обособленно, все же есть основания, дающие возможность характеризовать его как философа, близкого по духу романтическому мировоззрению (подчеркнем еще раз, что это понятие шире романтизма как исторического феномена). Во-первых, его философское взросление проходит в кружке йенских романтиков, многие значимые для своего творчества труды Шеллинг пишет именно в период с 1799 по 1801 годы. Речь идет о работах «Введение к наброску системы натурфилософии», «Система трансцендентального идеализма»,

⁵ Одоевский В.Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 157.

«Изложение моей философской системы». От романтиков Шеллинг наследует интерес к теории искусства, и его идеи о природе искусства возникают именно в «романтический» период.

Во-вторых, среди представителей йенского романтического кружка существовала практика симфилософии (*Symphilosophie*). Так они называли принцип сотворчества, когда идеи рождаются и развиваются коллективно. Содержание идеи в таком случае оказывается важнее ее авторства. Это выражалось в том, что одни и те же идеи могли возникать одновременно у разных авторов. На эту особенность совместного философствования указывали различные исследователи (например, П.С. Попов в статье «Состав и генезис “Философии искусства” Шеллинга», Цветан Тодоров в книге «Теории символа»). Для понимания интеллектуальной атмосферы того периода и феномена симфилософии приведем цитату Тодорова:

Кровное родство братьев Шлегелей – Августа Вильгельма и Фридриха – стало основой братства в более широком смысле; в него входили – с перерывами и с оговорками – Новалис, Шлейермахер, Шеллинг, Тик и другие. В течение пяти лет эти люди посещали одни и те же дома, общались с одними и теми же женщинами, ходили в одни и те же музеи, вели бесконечные беседы и писали друг другу множество писем. В частности, труды, написанные самим Фридрихом Шлегелем («Разговоры о поэзии», фрагменты «Атенеума») или под его влиянием, хранят следы совместного философствования. Этот факт реальной жизни вынуждает всякого, кто решил заняться теорией романтизма, избрать особый образ действий. Невозможно да и неинтересно излагать здесь взгляды каждого из членов группы, как я это сделал в отношении Морица. Теория одна, и у ней один автор, хотя и представленный множеством имен; дело не в том, что один автор вторит другому (это была бы только симпатия), но каждый излагает лучше остальных один из аспектов, один из разделов одной и той же теории⁶.

Особенно же близок Шеллинг к романтическому мировоззрению в своем мистическом реализме, который связан с восточной мистикой и учениями византийских отцов Церкви. Как писал Ф.А. Степун, «этим раз-

⁶ Тодоров Ц. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. С. 196–197.

витием (в сторону мистики. – П.В.) Шеллинг должен был снискать все симпатии того течения русской мысли, из которого выросла потом славянофильская школа, ибо это развитие вело его от чуждых нам вершин канто-фихтевского умозрения в желанный круг обычных представлений»⁷.

В данной цитате чувствуется указание на мировоззренческий «раскол» философии в XIX веке: с одной стороны, существует линия классическая, а с другой, появляется необходимость сближения метафизики с жизнью, утверждение индивидуально-особенного опыта человека. В этом отношении популярность начинает стремительно обретать романтическая философия, которая через идеи Шеллинга проникает на русскую почву. Романтизм не есть оторванное от жизни идеалистическое построение, а есть первая, настоящая философия жизни, отличительной особенностью которой является реакция на социальную действительность и осмысление происходящих в обществе процессов.

Одоевский в «Русских ночах» приводит еще один аргумент, подтверждающий значение Шеллинга для русской мысли: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, – *его душу!*»⁸ Начиная с Шеллинга и немецкого романтизма начинается переход к неклассической мысли, для которой вопросы конкретного человека, его экзистенции являются философски интересными и значимыми.

Эстетическое. Для прояснения эстетического аспекта необходимо отметить важность образности романтического мышления.

«Русские ночи» Одоевского воплощают романтическую идею синтеза философии и литературы. Вместе с тем в них можно видеть своего рода реплику на тексты романтизма. Хотя автор и пишет в «Примечании к “Русским ночам”», что произведение «Серапионовы братья» Гофмана было ему не знакомо во время создания романа⁹.

Образность романтического мышления оживляет схожие представления в умах разных людей. Отсюда единство образов в романтизме: идея двоemiрия, день и ночь, жизнь и смерть и многие другие.

⁷ Степун Ф.А. Немецкий романтизм и русское славянофильство // Фридрих Шеллинг: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 513.

⁸ Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Русские ночи; Статьи. М.: Художественная литература, 1981. С. 41.

⁹ Там же. С. 311.

Важным и идейно насыщенным является концепт ночи. Его мы встречаем у Одоевского в романе «Русские ночи», у Новалиса в произведении «Гимны к ночи». Наиболее ярким примером является ключевой текст раннего немецкого романтизма «Ночные бдения» Бонавентуры. Авторство текста до сих пор не установлено. Среди прочих в этой романтической истории всплывает имя Шеллинга, который, как известно, также использовал псевдоним Бонавентура. Однако содержание романа представляет еще больший интерес, чем вопрос об авторстве. Текст отражает эпоху, содержит общеромантические тенденции и ценностные установки. Структурно и идейно роман похож на «Русские ночи» Одоевского. Оба произведения состоят из новелл, объединенных идеей двойственности мира и человеческой природы.

В романах Одоевского и Новалиса все действия происходят ночью, все самое важное и скрытое обнажает сумрак. Из темноты выходит все тайное, что для романтика является признаком настоящего. «Ночь» есть время подлинности. Это время, когда пробуждаются духовные способности человека и он начинает острее чувствовать связь с природой. «Ночь» – мистический образ, который активно использует романтизм для иллюстрации идеи удвоения мира, актуализации иррационального начала.

В «Ночных бдениях» автор словами героя выражает один из важных мировоззренческих принципов романтизма:

Нас, ночных сторожей и поэтов, и вправду мало занимает людская суета, творящаяся днем, потому что ныне одна из установленных истин гласит: действия людей в высшей степени будничны, и разве что их сновидения подчас представляют некоторый интерес¹⁰.

«Ночь» – своего рода романтический миф, создаваемый как противопоставление порядку, свету Просвещения. Здесь ошутим и мотив «одиночества», без которого невозможно становление романтического героя.

Национальные формы романтизма содержательно отличаются друг от друга, их объединяют общие ценностные установки или духовные универсалии: а именно – тенденции к актуализации индивидуального, мистического и эстетического начал в человеке. Это-то и позволяет устанавливать внутренние историко-философские связи в, казалось бы, разнородном наследии романтической эпохи.

¹⁰ Бонавентура. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. С. 17.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонавентура*. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. 254 с.
2. *Васинева П.А.* Аксиологические аспекты антропологии немецкого романтизма // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2013. № 161. С. 42–48.
3. *Васинева П.А.* Проблема одиночества в духовном измерении романтизма // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2015. № 4 (232). С. 93–98.
4. *Гейне Г.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 526 с.
5. *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 156–168.
6. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Русские ночи; Статьи. М.: Художественная литература, 1981. 365 с.
7. *Степун Ф.А.* Немецкий романтизм и русское славянофильство // Фридрих Шеллинг: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 513–514.
8. *Тодоров Ц.* Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1998. С. 196–197.
9. *Safranski R.* Romantik. Eine deutsche Affäre. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH, 2009. 416 S.

РОМАНТИЧЕСКОЕ БЕЗУМИЕ: Ф. ШЕЛЛИНГ И В. ОДОЕВСКИЙ¹

А.М. Винкельман

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

Университет Кёльна

Научно-учебная лаборатория трансцендентальной философии

Аннотация: В статье рассматривается понятие безумия (Wahnsinn) у В. Одоевского и Ф. Шеллинга. Понятие безумия – одно из ключевых для романтической литературы и философии; его синонимы – хаотичное, темное, жуткое, бессознательное, ночь, тяжесть. Однако Одоевский и Шеллинг справедливо указывают на продуктивный, творческий аспект безумия. В то время как Одоевский говорит о том, что четкую границу между безумием и не-безумием провести невозможно, Шеллинг в «Штуттгартских лекциях» утверждает за безумием право называться базисом, основой сознания. Оба автора согласны в том, что безумие является важнейшей характеристикой собственно человеческого, которую нельзя «отбросить» как страшную и не поддающуюся осмыслению, но, напротив, следует внимательно изучить, так как безумие – ключ к понимаю творческой силы и тайны человеческой души.

Ключевые слова: немецкий романтизм, русский романтизм, Шеллинг, Одоевский, безумие.

Влияние Ф. Шеллинга на В. Одоевского – факт, который можно доказать как биографическими свидетельствами², так и тем, что Одоевский в «Русских ночах» прямо ссылается на Шеллинга. Влияние это *позитивное*. Одоевский не вступает в полемику, напротив, он подхватывает идеи Шеллинга и пишет, сравнивая философа с Колумбом, что тот открыл человеку «его душу»³.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19–18–00100).

² См. например: *Одоевский В.Ф.* Беседа В.Ф. Одоевского с Шеллингом / (запись в путевом дневнике). Берлин. 26 июня 1842 // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. С. 142.

³ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. С. 16.

Тезис кажется спорным. Особенно потому, что Одоевский подчеркивает – Шеллинг открыл душу в XIX веке⁴. Однако разве не о душе главным образом говорила философия со времен Аристотеля? Я постараюсь показать, что речь идет о душе в совершенно особом смысле – имеется в виду ее иррациональный, *темный* элемент, который как для Шеллинга, так и для Одоевского означает собственно человеческое в человеке.

Обоих авторов принято рассматривать в рамках романтической традиции, одно из ключевых понятий которой – гений. Разрабатывает его, правда, еще И. Кант в «Критике способности суждения» (1790): «Гений – врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила»⁵. Способность гения – дар природы. Потому, подобно природе, гений никогда не может объяснить, как именно он создает гениальное произведение. Несмотря на то, что гений невозможен без упражнения и работы над техникой, Кант настаивает на некоей «сверх-рациональности» этой способности, в том смысле, что гений может совершенно особым образом ухватить многообразие опытных данных. Иначе говоря, гений видит все не так, как обычный человек. Здесь же Кант указывает, что само понятие *гений*, по всей видимости, происходит от слова *genie* и связано с *духом* (*Geist*). Это различие очень важно при переходе от Канта к Шеллингу и от Шеллинга к Одоевскому.

Гений, по Канту, возможен только в искусстве, в науке гения быть не может: «[В]сему тому, что Ньютон изложил в своем бессмертном труде о началах философии природы <...> все-таки можно научиться; но невозможно научиться вдохновенно создавать поэтические произведения, как бы подробны ни были предписания стихосложения и как бы превосходны ни были образцы»⁶. Ньютон мог объяснить и сделать наглядными *шаги*, он, по Канту, двигается как бы от первоначала к целому, его деятельность дискурсивная. Получается, что, пока ученый ищет «формулу» мира, он всегда только на пути к целому. Гений, напротив, всегда уже имеет целое; он создает прекрасное, самое важное для которого – принцип целого.

Однако из «Критики способности суждения» все же следует, что гений – это рассудочная способность, а рассудок служит науке. Как же тогда возможно, что гений и наука несовместимы? Так ли это?

⁴ Там же. С. 15.

⁵ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 8 т. Т. 5. М.: ЧОРО, 1994. С. 148.

⁶ Там же. С. 150.

Как любой романтический автор, Шеллинг воспитан Кантом. В «Системе трансцендентального идеализма» (1800) он воспроизводит основные положения учения о гении из «Критики способности суждения», делая при этом явным то, что только имплицитно присутствовало у Канта: «Гениальность, безусловно, отсутствует там, где некое целое, каковым является система, создается по частям, как бы складывается из них. И наоборот, наличие гениальности следует, по-видимому, предположить там, где идея целого, несомненно, предшествует возникновению частей»⁷.

Получается противоречие: гений – рассудочная способность. Однако именно в науке, главным инструментом которой является рассудок, гения быть не может. Шеллинг проясняет самое существенное различие между гением и великим ученым: первый движется от целого к произведению, второй только стремится к целому, но никогда его не достигает (ведь для этого нужно было бы особым образом ухватить сразу *все* многообразие мира). На мой взгляд, именно из ощущения этого противоречия вырастает один из самых главных позитивных проектов немецкого романтизма – проект *поэтизации науки*.

По поводу этого проекта так или иначе высказался почти каждый немецкоязычный романтический автор XVIII–XIX веков. Самая яркая и проработанная программа, пожалуй, у Новалиса: мир должен быть «романтизирован», точнее – *поэтизирован*. Не секрет, что именно в эпоху романтизма были совершены одни из самых значимых открытий в области физики; например, были открыты электричество и магнетизм. Не менее подробно, чем в научных терминах, эти явления были описаны на языке литературы. Ироничным образом, в этом видят слабость эпохи – якобы не хватало одного только языка науки, чтобы описать электричество и магнетизм. Это лишь отчасти так. То, как художественная литература работает с естественнонаучными явлениями, скорее свидетельствует о силе художественного языка и о том, что романтический проект объединения науки и искусства не провалился: Гофман, Лихтенберг, Новалис, Шеллинг – авторы, которым действительно удалось сформулировать естественнонаучные положения на языке искусства.

Одоевский, будь он немецкоязычным автором, пожалуй, тоже оказался бы в этом ряду. Его «Русские ночи» – текст, который и в содержательном, и в эстетическом отношении очень близок немецкому романтизму.

⁷ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 481.

Вторая ночь «Русских ночей» – самая философская. В ней Одоевский солидаризируется с Шеллингом, который, как следует из текста, лучше других понимал и тонко прочувствовал как человеческую душу, так и саму жизнь со всей ее непредсказуемостью и иррациональностью.

Устами Фауста Одоевский обрушивает едкую критику на современное ему положение дел в науке. Проблема не в том, что наука развивается слишком медленно, и не в том, что нет прогресса. Академическое сообщество не понимает цели и сути науки: «Ни одна нить ее покрова не приподнята; мы населили природу собственными произведениями своей лаборатории, дали одно имя различным веществам, различные имена одному веществу, тщательно описали их, – и осмелились назвать это наукою!»⁸ По той же причине кризис вот-вот постигнет и поэзию: «Философическим ножом вы раскрыли состав ее, рассекли таинственные связи, которыми соединяются ее стихии, разобрали их, оцифровали, положили под стекло...»⁹

Тут виден романтический пессимизм Одоевского – ведь как объединишь науку и искусство, если ни того, ни другого в строгом смысле слова и нет. О связи же науки и искусства он пишет так: «Они похожи на повязку, которой ленивая нянька обвила голову ребенка, чтоб он, падая, не проломил себе черепа; но эта повязка не спасает от частых падений, она не предохраняет тела от болезней и – что всего важнее – нимало не способствует его органическому развитию»¹⁰. Но является ли это диагнозом эпохи? И есть ли позитивная программа, или же Одоевский просто фиксирует тот факт, что наука, набрав скоростные обороты в своем прогрессе, бездумно и механически движется вперед, сметая все на своем пути? В «Русских ночах» мы не найдем ответа на этот вопрос. Но именно он приведет нас к первой, самой важной теме – проблеме души и гения.

Между безумной и не-безумной мыслью, полагает Одоевский, различие провести не так-то просто: «Какое различие между понятием одного сумасшедшего, что, когда он движется, движутся все предметы вокруг его, и доказательствами Птоломея, что вся солнечная система обращается вокруг земли?»¹¹ Отсюда вопрос: имеет ли что-то общее состояние поэта и гения-изобретателя?

⁸ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 20.

⁹ Там же. С. 22.

¹⁰ Там же. С. 23.

¹¹ Там же. С. 25.

Одоевский посвящает большой фрагмент философскому анализу этого сходства. У сумасшедших, пишет он,

все понятия, все чувства собираются в один фокус; у них частная сила одной какой-нибудь мысли втягивает в себя все родственное этой мысли из всего мира, получает способность, так сказать, отрывать части от предметов, тесно соединенных между собою для здорового человека, и сосредоточивать их в какой-то символ. Мы говорим – понятия сумасшедших нелепы: но никакой здоровый человек не в состоянии собрать в один пункт столько многообразных идей о предмете. <...> Для всякого открытия нужно пожертвовать тысячами понятий, общепринятых и кажущихся справедливыми: оттого не было почти ни одной новой мысли, которая бы в минуту своего появления не казалась бреднями¹².

Потому и получается, что сумасшедшим называют человека, который находит между предметами соотношения, которые обывателю покажутся попросту невозможными.

Однако же именно в этом, как мы помним из Канта, и состоит специфика способности гения. Гений видит *многообразное* особым образом: «<...> то, что мы часто называем безумием, экстагическим состоянием, бредом, не есть ли иногда высшая степень умственного человеческого инстинкта, степень столь высокая, что она делается совершенно непонятною, неуловимою для обыкновенного наблюдения?»¹³ – пишет Одоевский.

Если мы ретроспективно сравним прочитанное в «Русских ночах» с Кантом и Шеллингом, то станет ясно, что Одоевский оказывается более радикальным теоретиком и не исключает *научного гения*. Однако любопытную и заслуживающую отдельного исследования проблему гениальности в науке мы все же оставим, так как пока не решен более фундаментальный вопрос: нет ли в представлении о сумасшествии и безумии того, что поможет разрешить задачи, решение которых – как пишет сам Одоевский – «до сих пор укрывал[о]сь от людей с здравым смыслом»¹⁴.

Одоевскому едва ли можно приписать стройную философскую систему – скорее, глубокие философские интуиции. Потому имеет смысл об-

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 26.

¹⁴ Там же.

ратиться за теоретической поддержкой к автору, которым сам Одоевский был в высшей степени инспирирован – к Фридриху Шеллингу.

Начиная с 1809 года Шеллинг постепенно перестраивает свою философскую систему: натурфилософия отходит на задний план; Шеллинг больше увлечен онтологией и этикой. Программный текст, где впервые звучат близкие Одоевскому романтические, почти мистические мотивы, – «Философские исследования о сущности человеческой свободы». В нем Шеллинг решает проблему совместимости *системы* и *свободы* и вводит для этого различие внутри первосущности: Бог есть *actu* – рассудок, свет, порядок, и *prius* – бессознательное, темное, хаотичное¹⁵. Такого рода динамический, органический дуализм Шеллинг полагает единственно правильным и способным разрешить противоречие между системой и свободой.

Однако через несколько месяцев после выхода «Философских исследований» в частной жизни Шеллинга происходит трагическое событие – скоропостижно умирает его жена Каролина. Шеллинг еще долго не опубликует какой-либо философский текст. Только спустя год для узкого круга слушателей состоится курс «Штутгартские частные лекции» (1810), которые содержательно станут продолжением и развитием «Философских исследований».

Отгалкиваясь от упомянутого разделения внутри первосущности (для человека адекватной аналогией божественного *actu/prius* была бы пара рассудок/безрассудное), Шеллинг проводит различие между человеческим нравом (*Gemüth*), духом (*Geist*) и душой (*Seele*). Безумие (*Wahnsinn*) возникает, когда «прервана проводимость между рассудком и душой»¹⁶. В первом приближении речь здесь идет о вне-категорийном мышлении. Если подойти к этому различению держа в голове всю систему Шеллинга, то мы увидим, что нрав – темное и безрассудное для духа, а дух – темное и безрассудное для души. В этом смысле нельзя сказать, что безумие *проявляется*, но можно сказать, что безумие – отсутствие связи между тремя метафизическими составляющими человека. Тем самым даются ответы и на этические вопросы. Дух – то, что стоит между нравом и душой; в зависимости от того, подчинен дух нраву или душе, человек совершает плохой или хороший поступок.

¹⁵ Ср.: Шеллинг Ф. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметов. С. 107–108.

¹⁶ Шеллинг Ф. Штутгартские частные лекции / Пер. с нем. П.В. Резвых // Философия религии. Альманах: 2008–2009. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 380.

Шеллинг формулирует это и в простых выражениях:

<...> базис самого рассудка есть безумие. Поэтому безумие – необходимый элемент, но только он не должен обнаруживаться, актуализироваться <...> рассудок – упорядоченное безумие. Рассудок может проявиться лишь в своей противоположности, то есть в безрассудном. Люди – не имеющие в себе безумия – это люди пусто-го, бесплодного рассудка¹⁷.

Отсюда важное следствие. Душа человека, которую, по словам Одоевского, Шеллинг *открыл* человеку, содержит в себе безумный, темный элемент, но не как действующий, а как *снятый*. В этом отношении темный и безумный элемент всегда содержится в человеке, более того, он определяет собственно человеческое, ведь Бог, который тоже содержит в себе темное начало (*prius*), передал его человеку в процессе творения.

В безумном, темном, бессознательном начале – исток творчества и творения (*Schöpfung*). Бог, по Шеллингу, творит мир, *преодолевая, снимая* темное начало, как бы отталкиваясь от него. Однако начало это является необходимым, без него творение было бы невозможно. Гений в процессе творчества тоже имеет доступ к бессознательному, к той *сфере*, где многообразие еще не упорядоченно рассудком. Отсюда глубинная общность божественного и гениального, в том смысле, в каком Кант говорит о происхождении слова гений от слова *дух*.

Если понимать гений как Дух в шеллингианском смысле, перестанет быть столь острым противоречие между тем, что хотя гений и рассудочная способность, но гениальность невозможна в науке. Это хорошо понял Одоевский, хотя у самого Шеллинга это не так¹⁸.

Влияние романтической традиции на современную культуру едва ли можно переоценить – вся современность пронизана романтическими концептами, хотят ли их сохранить и переосмыслить или стремятся отбросить и уничтожить. Проблема безумия, полагаю, относится к первой группе. Она позволяет по-новому взглянуть на открытие *души*, на от-

¹⁷ Там же. С. 381.

¹⁸ Тут требуется уточнить, что различие нрава, духа и души Шеллинг делает в работе 1810 года, тогда как проблеме гения посвящен фрагмент 1800 года. Иными словами, в момент возникновения этого различия Шеллинг уже не был занят размышлениями о «Критике способности суждения» и проблеме гениальности в науке.

крытие, которое было сделано (тут я все же не соглашусь с Одоевским) еще на заре философии, но которое, как это часто бывает с гениальными открытиями, не решило вопросов, а только поставило новые, и их еще предстоит обдумать.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 8 т. Т. 5. М.: ЧОРО, 1994. 441 с.
2. *Одоевский В.Ф.* Беседа В.Ф. Одоевского с Шеллингом / (запись в путевом дневнике). Берлин. 26 июня 1842 // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. 224 с.
3. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. 317 с. («Литературные памятники»).
4. *Шеллинг Ф.В.Й.* Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 637 с.
5. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметов // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль. 636 с.
6. *Шеллинг В.Ф.Й.* Штутгартские частные лекции / Пер. с нем. П.В. Резвых // Философия религии. Альманах. 2008–2009. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 315–396.

**«...НА РАЗВАЛИНАХ ДРЯХЛОЙ ЕВРОПЫ»:
РОССИЯ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ТОПОС
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ
В «РУССКИХ НОЧАХ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО**

В.Ю. ДАРЕНСКИЙ

Луганский национальный университет имени Т. Шевченко

Аннотация: Автор статьи трактует многообразие тематики романа «Русские ночи» как сознательный композиционный прием автора, имеющий целью раскрытие одной сквозной темы создания новой культуры – культуры преобразования человека. Эта тема раскрывается в контрапункте различных сюжетов и тем размышлений, поскольку это искомая культура будущего, ее еще нет, и она видится только в своих общих очертаниях и «отблесках». Чаемая культура преобразования создается как переосмысление и синтез тех высших достижений, которые были в прошлом, но пришли в забвение в настоящем. Этот синтез осуществляется через восстановление духовной целостности человека. Место чаемой культуры не задано заранее, и оно должно быть создано вместе с ней. Россия рассматривается как тот «топос» культуры, который может вместить в себя этот новый синтез. Тем самым, метафизическая тема России возникает здесь не в контексте идеи «защиты национальной самобытности», а наоборот, в контексте всемирно-исторического призвания России и ее будущей культуры. «Русские ночи» как роман-антиутопия по отношению к Западу и роман-проект по отношению к русской культуре оказывается парадигмальным текстом – той моделью «другого начала», которая остается всегда актуальной в качестве духовной «инициации», рождающей новую культуру.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, «Русские ночи», культура, Россия, преобразование.

В письме к С.П. Шевыреву от 17 ноября 1836 года В.Ф. Одоевский так объяснил пафос завершённого к этому моменту эпилога к «Русским ночам»: «Я написал эпилог <...> как будто совершенно противоположный статье Ч[аадаева]; то, что он говорит об России, я говорю о Европе, и наоборот»¹. На самом же деле, точно такая же инверсия идей произошла и у «позднего» П. Чаадаева, о чем будет подробнее сказано ниже. Финальная фраза эпилога

¹ Цит. по: Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 275.

романа – «Девятнадцатый век принадлежит России!» – оказывается весьма интригующей: ее можно воспринимать и как пророчество о реальном значении России и русской культуры в этом столетии, и как художественный символ более общего порядка – как пророчество о новой культуре.

Многообразие тематики романа «Русские ночи» является сознательным композиционным приемом автора – его цель состоит в раскрытии одной сквозной темы. Это тема создания новой культуры – культуры преображения человека. Она может быть раскрыта только в контрапункте различных сюжетов и тем размышлений, поскольку это искомая культура будущего, ее еще нет, и она видится только в своих общих очертаниях и «отблесках». Чаемая культура преображения создается как переосмысление и синтез тех высших достижений, которые были в прошлом, но пришли в забвение в настоящем. Этот синтез осуществляется через восстановление духовной целостности человека. Место чаемой культуры не задано заранее, оно должно быть создано вместе с ней. Россия оказывается тем «топосом», который может вместить в себя этот новый синтез. Тем самым, метафизическая тема России возникает здесь не в контексте идеи «защиты национальной самобытности», а, наоборот, в контексте всемирно-исторического призвания России и ее будущей культуры. Художественным воплощением этой темы в романе оказываются и образы-загадки («черный человек», рассказывающий об исчезнувшей цивилизации, основанной на принципе «пользы» и др.), смысл которых состоит в том, что они очерчивают новые направления познания и преображения человека.

Показательно, что первым эпиграфом к роману стали начальные строки «Божественной комедии» («Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины»), которые по своему архетипическому смыслу обозначают духовную «инициацию» – ситуацию символической смерти и «нового рождения» человека, т.е. преображения души и обретения скрытого знания. Отдельные сюжеты, из которых соткана ткань романа, имеют четкое смысловое единство – прохождение через ситуацию смерти в новое рождение. В.И. Сахаров в статье об эстетике Одоевского «Сеятель мыслей» отмечал, что в разных сюжетах романа «воплощены разные типы духовной глухоты»². Соответственно, «метасюжет» всего произведения – это движение к духовному рождению и прозрению.

² Сахаров В.И. Сеятель мыслей (В.Ф. Одоевский) // Сахаров В.И. Под сенью дружных муз: о русских писателях-романтиках. М.: Художественная литература, 1984. С. 236.

В редакционной статье, сопровождавшей публикацию романа в серии «Литературные памятники», Б.Ф. Егоров в духе того времени дал такое видение новой культуры, образ которой задан в романе:

Одоевский прозорливо почувствовал всемирно-исторический характер обуржуазивания и политики, и науки, и быта и не мог не ужаснуться этому. Реакция его <...> была в чем-то сходной со славянофильской: он тоже проникался романтически-феодальным утопизмом, представлением об особом пути России <...> Но, в отличие от славянофилов, Одоевский не возвращался вспять, он, наоборот, бесстрашно бросался в самую гущу современной культуры, науки, искусства, стремясь найти у современного человечества опору и тенденцию такого движения, которое победило бы «Бентамию», меркантильный мир, распадающийся на эгоистические атомы³.

Стоит отметить, что славянофилы также вовсе «не возвращались вспять», а были обращены в будущее, но искали его прообразы в русской традиции, а не на Западе. Что же касается утопизма, то «Русские ночи» с полным правом можно считать первым романом-антиутопией – причем антиутопией по отношению к западной цивилизации, а вовсе не по отношению к «особому пути России». Жанр антиутопии здесь развернут не только в картине самоуничтожения «бентамовского» общества, но и в судьбах гениев Европы – в сюжетах о Бетховене и Бахе уже вполне предвосхищена проблематика «Доктора Фаустуса» Т. Манна и «Игры в бисер» Г. Гессе.

Стандартная антитеза «славянофильство» – «западничество» вообще неприменима к Одоевскому (как известно, современники его относили и к тем, и к другим). Но именно потому, что в нем наиболее ярко выражена та специфически русская черта, которая является общей и для тех, и для других. С.С. Аверинцев отмечал: «Что до русского западничества, его внутренний пафос совершенно чужд Западу: в его основе – установка странника, взывающего праведной земли, выбор, не имеющий иных оснований, кроме “идейных”, интуиция ухода от всего, что – данность»⁴. С другой стороны, как писал А. Койре о славянофилах,

своей миссией, своей исторической задачей они считали не перенесение западной цивилизации в Россию, но обоснование и выра-

³ Егоров Б.Ф. От редакции // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 5.

⁴ Аверинцев С.С. К характеристике русского ума // Новый мир. 1989. № 1. С. 195.

жение новой цивилизации <...>, которая, будучи наследницей европейской цивилизации, должна нести дальше врученный ей факел. Проблема российской цивилизации с самого начала ставилась ими как проблема мировой цивилизации⁵.

Тем самым, общая интенция на создание новой, только чаемой, но еще не существующей культуры – и ее создание именно в России – это общее «сердце» (А. Герцен) славянофилов и западников, в своей изначальной, еще не разделенной форме, живет в «Русских ночах».

Вместе с тем, невозможно согласиться с тезисами Б.Ф. Егорова о том, что якобы «Одоевский главную роль в преобразении мира отводил идеям и художественным образам <...> тревожно чувствовал трагедию любой крайности, в том числе интеллектуализма и творческой гениальности, лишаящей человека полноты, универсальности»⁶. Во-первых, в «Русских ночах» как раз и разоблачается утопия о возможности преобразования мира с помощью одних лишь идей и художественных образов. Об этом – сюжеты о крахе утопии идеи «пользы» и о жизненном крахе великих композиторов. Во-вторых, творческая гениальность не лишает человека полноты и универсальности, но является их воплощением. Однако гениальность сама по себе очень хрупка и не является гарантией полноты бытия, которая очень быстро иссякает и у гениев. Тем самым, крах гениев имеет и более глубокий символический смысл – это символ конечности и ограниченности даже самой развитой культуры. А герой, наделенный сверхспособностями – Импровизатор – оказывается в таком чудовищном состоянии, в котором жить становится невозможно. Это столь же ясное саморазоблачение «фаустовской» культуры, как и гибель «Бентамии».

Как отметил Н.К. Гаврюшин, «судьбу цивилизации Одоевский был склонен рассматривать прежде всего через творческую биографию отдельного гения. Его интересовали типы творческого освоения мира, воплощенные в конкретных исторических личностях»⁷. Герой романа с символическим именем Фауст говорит о Бетховене:

⁵ *Койре А.* Философия и национальная проблема в России начала XIX века. М.: Модест Колеров, 2003. С. 47–48.

⁶ *Егоров Б.Ф.* От редакции. С. 6.

⁷ *Гаврюшин Н.К.* Метафизика, историософия и религиозный идеал князя В.Ф. Одоевского // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2016–2017. М.: Модест Колеров, 2017. С. 499.

Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена – еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет – с отчаяния <...> Странное дело: всякая другая музыка, особенно гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкою Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге, – а между тем у вас душа изныла. Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить⁸.

Тем самым, музыка Бетховена парадоксальна – она таит в себе мелодию смерти под маской внешней гармонии. В символической оптике романа – это тайная музыка умирания целой культуры.

Саморазоблачение «прометеевской» и «фаустовской» гордыни – это тот главный закон истории, о котором пишет Одоевский: «Являются народы на поприще жизни, блещут славою, наполняют собою страницы истории и вдруг слабеют, приходят в какое-то беснование, как строители вавилонской башни, – и имя их с трудом отыскивает чужеземный археолог среди пыльных хартий»⁹. Но пока еще идет историческая жизнь народа,

<...> здесь, в стоячем болоте, засыпают силы; как взнузданный конь, человек прилежно вертит все одно и то же колесо общественной махины, каждый день слепнет более и более, а махина полуразрушилась: одно движение молодого соседа – и исчезло стотысячелетнее царство.

Везде вражда, смешение языков, казни без преступлений и преступления без казни, а на конце поприща – смерть и ничтожество. Смерть народа... страшное слово!

Закон природы! – говорит один.

Форма правления! – говорит другой.

Недостаток просвещения! – говорит третий.

Излишество просвещения!

Отсутствие религиозного чувства!

⁸ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 85.

⁹ Там же. С. 10.

Фанатизм!

Но кто вы, вы, гордые истолкователи таинства жизни? Я не верю вам и имею право не верить! Нечисты слова ваши, и под ними скрываются еще менее чистые мысли¹⁰.

Одоевский сводит здесь воедино обычные объяснения кризиса, упадка и саморазрушения цивилизации – и все они оказываются противоречащими друг другу. И это естественно, ведь усматриваются они расщепленным, упадочным, а не целостным разумом, который видит уже только частные следствия, а не корень и исток смерти. Этот корень и исток видит только целостный духовный разум – в нравственной деградации человека. Именно в «Русских ночах» впервые появилось меткое выражение «денежный феодализм», весьма точно схватывающее суть того нового общественного устройства и порождаемых им человеческих отношений, которые возникли вследствие господства идеи «пользы».

На более эмпирическом уровне Одоевский усматривает «механизм» саморазрушения цивилизаций в процессе сгнивания сущности и окостенения пустой формы. В качестве исторического примера он использует Китай:

Любопытна эта страна вообще и важная указка для формалистов. Недаром ею восхищались философы XVIII века; она точь-в-точь приходилась по мерке их разрушительному учению; все в ней высказано, выражено; есть форма всего; есть форма просвещения, форма военного искусства; даже форма пороха и огнестрельных орудий – но сущность сгнила, и сгнила так, что трехсотмиллионное государство может рухнуть от малейшего европейского натиска¹¹.

В свою очередь, это сгнивание сущности происходит вследствие самозамкнутости. Об этом законе истории автор «Русских ночей» пишет так:

Запад, погруженный в мир своих стихий, тщательно разрабатывал его, забывая о существовании других миров. Чудна была его работа и породила дела дивные; Запад произвел все, что могли произвести его стихии, – но не более; в беспокойной, ускоренной деятельности

¹⁰ Там же. С. 11.

¹¹ Там же. С. 145.

он дал развитие одной и задушил другие. Потерялось равновесие, и внутренняя болезнь Запада отразилась в смутах толпы <...> Чувство самосохранения дошло до щепетливого эгоизма и враждебной предусмотрительности против ближнего; потребность истины – исказилась в грубых требованиях осязания и мелочных подробностях; занятый вещественными условиями вещественной жизни, Запад изобретает себе законы, не отыскивая в себе их корня; в мир науки и искусства перенеслись не стихии души, но стихии тела; потерялось чувство любви, чувство единства <...> в материальном опьянении Запад прядает на кладбище мыслей своих великих мыслителей – и топчет в грязь тех из них, которые сильным и святым словом хотели бы заклясть его безумие¹².

Нетрудно понять, что это должно было произойти в силу того кризиса новоевропейского субъекта, который поэтически высказан в монологе Фауста:

Ich, Ebenbild der Gottheit, das sich schon
 Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
 Sein selbst genoß in Himmelsglanz und Klarheit
 Und abgestreift den Erdensohn;
 Ich, mehr als Cherub, dessen freie
 Kraft Schon durch die Adern der Natur zu fließen
 Und, schaffend, Götterleben zu genießen
 Sich ahnungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!
 Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft¹³.

Следующий фрагмент из «Русских ночей» невозможно здесь не привести целиком, поскольку он служит *диалогическим ответом* на

¹² Там же. С. 181.

¹³ *Goethe W. Faust. Teil I // Goethe W. Eine Lesebuch für unsere Zeit. Berlin und Weimar, 1965. S. 103.* [«Я, подобие Божества, которое считало, что находится совершенно близко к зеркалу вечной Истины, само собой наслаждалось в небесном блеске и ясности, сбросив с себя свое земное существо, я, больше чем херувим, моя свободная сила уже течет по жилам природы, творя и наслаждаясь жизнью Божества, дерзновенная и полная надежд – как я теперь поплатился, когда громовое Слово отшвырнуло меня прочь...»]

приведенный монолог Фауста, историческим гимном рождению новой культуры:

В годину страха и смерти один русский меч рассек узел, связывавший трепетную Европу, – и блеск русского меча донныне грозно светится посреди мрачного хаоса старого мира <...> Все явления природы суть символы одно другому: Европа назвала русского избавителем! в этом имени таится другое, еще высшее звание, которого могущество должно проникнуть все сферы общественной жизни: не одно тело должны спасти мы – но и душу Европы!

Мы поставлены на рубеже двух миров: протекшего и будущего; мы новы и свежи; мы непричастны преступлениям старой Европы; пред нами разыгрывается ее странная, таинственная драма, которой разгадка, может быть, таится в глубине русского духа; мы – только свидетели; мы равнодушны, ибо уже привыкли к этому странному зрелищу; мы беспристрастны, ибо часто можем предугадать развязку, ибо часто узнаем пародию вместе с трагедией <...> Нет, недаром провидение водит нас на эти сатурналии, как некогда спартанцы водили своих юношей смотреть на опьянелых варваров!

Велико наше звание и труден подвиг! Все должны оживить мы! Наш дух вписать в историю ума человеческого, как имя наше вписано на скрижалях победы. Другая, высшая победа – победа науки, искусства и веры – ожидает нас на развалинах дряхлой Европы. Увы! может быть, не нашему поколению принадлежит это великое дело! Мы еще слишком близки к зрелищу, которое было пред нашими глазами!.. Мы еще надеялись, мы еще ожидали прекрасного от Европы! На нашей одежде еще остались знаки праха, ею возмущенного. Мы еще разделяем ее страдания! Мы еще не уединились в свою самобытность. Мы струна не настроенная – мы еще не поняли того звука, который мы должны занимать во всеобщей гармонии¹⁴.

Наконец, в следующем фрагменте нетрудно усмотреть практически все те *компоненты отличия новой «русской цивилизации» от европейской*, которые затем будут уже неизменно встречаться в русских историко-философских построениях от славянофилов вплоть до нашего времени:

¹⁴ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 148–149.

Не бойтесь, братья по человечеству! Нет разрушительных стихий в славянском Востоке – узнайте его, и вы в том уверитесь; вы найдете у нас часть ваши же силы, сохраненные и умноженные, вы найдете и наши собственные силы, вам неизвестные, и которые не оскудеют от раздела с вами. Вы найдете у нас зрелище новое и для вас доселе неразгаданное: вы найдете историческую жизнь, родившуюся не в междоусобной борьбе между властью и народом, но свободно, естественно развившуюся чувством любви и единства <...> вы поймете, отчего лучшие ваши умы, углубляясь в сокровищницу души человеческой, нежданно для самих себя выносят из оной те верования, которые издавна сияют на славянских скрижалях, им неведомых <...> вы изумитесь, что существует народ, который начал свою литературную жизнь, чем другие кончают, – сатирой, т.е. строгим судом над самим собою, отвергающим всякое лицепрятие к народному эгоизму; вы изумитесь, узнав, что есть народ, которого поэты, посредством поэтического магизма, угадали историю прежде истории – и нашли в душе своей те краски, которые на Западе черпаются из медленной, давней разработки веков исторических <...> сохраняющего святости развращенного, униженного, опозоренного на Западе искусства, нашел путь свежий, непочатый; наконец, вы уверитесь, что существует народ, которого естественное влечение – та всеобъемлющая многосторонность духа, которую вы тщетно стараетесь возбудить искусственными средствами¹⁵.

Приведенные формулировки, являющиеся плодом художественного и философского прозрения, Одоевский обосновывал и фактически тенденциями культурной жизни Запада. Так, вскоре после выхода в свет «Русских ночей» он сделал запись о Ф. Шеллинге, опубликованную лишь в 1975 году:

Есть верные признаки стремления Запада к Северо-Востоку. Это стремление невольное, но вырабатывается само собою Западом без сознания, против его убеждений. Сей признак вижу я в состоянии двух исповеданий, издавна разделенных. Запад: папизм клонится к протестантизму, протестантизм к папизму, т.е. каждое к своему отрицанию. Каждое из сих исповеданий на пути к другому старает-

¹⁵ Там же. С. 182–183.

ся дать формулу своим понятиям, и это формула есть не что иное, как приближение к нашей Церкви. Один из весьма замечательных мыслителей Германии, Кениг, в своих изысканиях прочно попал на этот путь, не имея понятия о восточной Церкви и никак не предполагая к ней приблизиться. Знаменитый Баадер прямо выговорил эту мысль. Шеллинг на том же пути¹⁶.

Наконец, на этой идее основана и собственная просветительская программа Одоевского. Обращаясь к графине Е.П. Ростопчиной, он рекомендует ей читать «Добротолубие», напечатанное «церковной печатью», в котором найдется «много высокого, отрадного, поэтического – много такого, пред чем исчезнут все ребяческие лепетания английских и французских так называемых философов»¹⁷.

В этом контексте не может не поражать уже упомянутая конгениальность историософии «Русских ночей» и «позднего» П.Я. Чаадаева, которую последний изложил в письмах 1835 года к Александру Тургеневу. Здесь он, в частности, писал:

Россия призвана к необъятному умственному делу: ее задача – дать в свое время разрешение всем вопросам, возбуждающим споры в Европе <...> Имея возможность спокойно и с полным беспристрастием взирать на то, что волнует там души и возбуждает страсти, она, на мой взгляд, получила в удел задачу дать в свое время разгадку человеческой загадки¹⁸.

Эта ситуация обусловлена объективно, самой логикой истории, поскольку:

Мы стоим по отношению к Европе на исторической точке зрения, или, если угодно, мы – публика, а там – актеры, нам и принадлежит право судить пьесу <...> Провидение создало нас слишком великими, чтоб быть эгоистами <...> Оно поставило нас вне интересов национальностей и поручило нам интересы человечества <...>

¹⁶ Там же. С. 242.

¹⁷ Цит. по: *Гаврюшин Н.К.* Метафизика, историософия и религиозный идеал князя В.Ф. Одоевского. С. 508.

¹⁸ *Чаадаев П.* Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 2. М.: Наука, 1991. С. 92.

Все наши мысли в жизни, науке, искусстве должны отправляться от этого и к этому приходится <...> В этом наше будущее¹⁹.

Это будущее в том, что

у нас другое начало цивилизации, чем у этих народов <...> Поэтому нам незачем бежать за другими; нам следует откровенно оценить себя, понять, что мы такое, выйти из лжи и утвердиться в истине. Тогда мы пойдем вперед, и пойдем скорее других, потому что пришли позднее их, потому что мы имеем весь их опыт и весь труд веков, предшествовавших нам <...> постарайтесь сами открыть наше будущее, и не будем спрашивать у других, что нам делать²⁰.

И наконец:

Придет день, когда мы станем умственным средоточием Европы, как мы уже сейчас являемся ее политическим средоточием, и наше грядущее могущество, основанное на разуме, превысит наше теперешнее могущество, опирающееся на материальную силу. Таков будет логический результат нашего долгого одиночества; все великое приходило из пустыни <...> Мы призваны <...> обучить Европу бесконечному множеству вещей, которых ей не понять без этого... Роковая страница нашей истории, написанная рукой Петра Великого, разорвана; мы, слава Богу, больше не принадлежим к Европе: итак, с этого дня наша вселенская миссия началась²¹.

Тем самым, вполне обоснован вывод новейшей статьи В. Можегова «“Начать историю”: мессианская историософия России в переписке Пушкина – Чаадаева»:

<...> не «пробел в нравственном миропорядке», а «совестный суд» Европы – вот естественный генезис мысли Чаадаева (во многом, под воздействием Пушкина) о месте России в мире <...> будущая мессианская роль России, призванной спасти Европу и европейскую традицию, Чаадаеву очевидна. Не удивительно, что с восторгом он

¹⁹ Там же. С. 96.

²⁰ Там же. С. 98.

²¹ Там же. С. 99.

встретит и выход «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, полных того же мессианского пафоса преображения жизни, что и его собственная философия²².

Рождение русской философии совпало по времени с началом метафизической самокритики Запада в культуре романтизма – последней культуре «большого стиля» – и поэтому у многих возникает иллюзия того, что «новое начало» в России было тоже каким-то «заимствованием». Дальнейший ход истории показал, что это не так и что свой внутренний источник «нового начала» в России не только не иссяк, но еще более актуализировался. И чем большая дистанция нас отделяет от первой половины XIX века, тем яснее становится, например, тот факт, что главное значение того, что у нас принято называть «немецкой классической философией», состоит не в ней самой (давно уже мало кому интересной и на самом Западе и только у нас по-прежнему считающейся «классикой»), но именно в том, что она стала интеллектуальным Вызовом, породившим русский Ответ – наше «другое начало» (П. Чаадаев). «Русские ночи» как роман-антиутопия по отношению к Западу и роман-проект по отношению к русской культуре оказывается парадигмальным текстом – той моделью «другого начала», которая остается всегда актуальной в качестве духовной «инициации», рождающей новую культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С.* К характеристике русского ума // Новый мир. 1989. № 1. С. 194–198.
2. *Гаврюшин Н.К.* Метафизика, историософия и религиозный идеал князя В.Ф. Одоевского // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2016–2017. М.: Модест Колеров, 2017. С. 486–512.
3. *Койре А.* Философия и национальная проблема в России начала XIX века. М.: Модест Колеров, 2003. 304 с.
4. *Можегов В.* «Начать историю»: мессианская историософия России в переписке Пушкина – Чаадаева. [Электронный ресурс]. URL: // <https://politconservatism.ru>

²² *Можегов В.* «Начать историю»: мессианская историософия России в переписке Пушкина – Чаадаева. [Электронный ресурс]. URL: // https://politconservatism.ru/articles/nachat-istoriyu-messianskaya-istoriosofiya-rossii-v-perepiske-pushkina-chaadaeva?fbclid=IwAR39jiqx2oHii-DO_Lb9RcqzJommaP5QON7vxMPVzwUG1FqkOpCsA0EXsaE

ru/articles/nachat-istoriyu-messianskaya-istoriosofiya-rossii-v-perepiske-pushkina-chaadaeva?fbclid=IwAR39jiqx2oHii-DO_Lb9RcqzJommaP5QON7vxMPVzwUG1FqkOpCsA0EXsaE (Дата обращения: 06.06.2019).

5. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 326 с.
6. *Сахаров В.И.* Сеятель мыслей (В.Ф. Одоевский) // Сахаров В.И. Под сенью дружных муз: о русских писателях-романтиках. М.: Художественная литература, 1984. С. 203–254.
7. *Чаадаев П.* Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 2. М.: Наука, 1991. 672 с.
8. *Goethe W.* Faust. Teil I // Goethe W. Eine Lesebuch für unsere Zeit. Berlin und Weimar, 1965. S. 88–218.

IV.
В.Ф. ОДОЕВСКИЙ
И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ:
ФИЛОСОФСКИЙ ДИАЛОГ
ПИСАТЕЛЕЙ

**МОТИВЫ «ПОБЕДНОЙ ПОВЕСТИ»
И.-Г. ЮНГА-ШТИЛЛИНГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
В.Ф. ОДОЕВСКОГО И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

А.Л. ГУМЕРОВА

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: «Победная повесть» Юнга-Штиллинга – толкование на Апокалипсис – была широко известна в религиозно-мистических и философских кругах первой трети XIX века. Мотивы этого толкования можно найти в произведениях В.Ф. Одоевского – например, в незавершенном романе «4338-й год. Петербургские письма» и в рассказе «Два дня из жизни земного шара». Однако мотивы «Победной повести» можно проследить и в позднем творчестве Ф.М. Достоевского – от «Подготовительных материалов» к роману «Бесы» и до «Дневника писателя» за 1880 год.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, Ф.М. Достоевский, И.-Г. Юнг-Штилинг, «Победная повесть».

Увлечение В.Ф. Одоевского мистическими писателями начала XIX века – очевидное общее место, и об этом уже писали многие. Ю.В. Манн в «Русской философской эстетике», говоря об интересах Одоевского, между прочими называет имя И.-Г. Юнга-Штиллинга¹, писаниями которого в первой трети XIX века увлекались многие. Иоганн-Генрих Юнг-Штилинг – богослов, проповедник, принадлежавший к гернгутерскому братству – родился в 1740 году, умер в 1817-м. Он посещал Россию, общался с Александром I, переписывался с обер-прокурором Святейшего Синода князем А.Н. Голицыным. Его книга «Победная повесть, или Торжество веры христианской», представляющая собой толкование на Апокалипсис Иоанна Богослова, о которой я и буду в основном сегодня говорить, была написана в 1799 году, издана в переводе на русский в 1815 году усилиями обер-прокурора Святейшего Синода А.Н. Голицына в переводе Лабзина, очень высоко ценилась среди русских мистиков и масо-

¹ Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. С. 160.

нов – в частности, была популярна в голицынском кружке². Кроме «Победной повести», у Юнга-Штиллинга были известны такие книги, как «Угроз Световостоков» («Der graue Mann», в русском переводе 1806–1815) и «Тоска по отчизне» («Das Heimweh», в русском переводе 1807, 1818) и др. Все эти книги упоминаются в художественных произведениях и затем довольно долго оставались популярными в хлыстовских, старообрядческих и других религиозно-философских сообществах. В «Победной повести» события Апокалипсиса предполагаются происходящими в земной истории сразу после вознесения Христа, а не отнесенными в некое будущее относительно толкователя. Юнг-Штиллинг был убежден в скором пришествии Христа – с некоторыми оговорками в его книге предсказывался скорый конец света, в 1836 году³. Для этого в книге он производил точные подсчеты течения времени, апеллируя, между прочим, к толкованию на Новый Завет Иоанна Альбрехта Бенгеля, и сопоставлял многие исторические события с событиями Апокалипсиса.

Чаще о мистицизме Одоевского говорят применительно к роману «Русские ночи», однако отсылки к Юнгу-Штиллингу, особенно его толкованию на Апокалипсис «Победная повесть», появляются и в незавершенном романе «4338-й год. Петербургские письма».

Нечто вроде авторского предисловия к книге звучит так:

Занимаясь в продолжение нескольких лет месмерическими опытами, он (автор записок) достиг такой степени в сем искусстве, что может сам собою по произволу приходить в сомнамбулическое состояние; любопытнее всего то, что он заранее может выбрать предмет, на который должно устремиться его магнетическое зрение.

² См. об этом: *Кондаков Ю.Е.* «Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России первой четверти XIX века», главу «Религиозные взгляды князя А.Н. Голицына». СПб.: Издательство РПГУ им. А.И. Герцена, 2005.

³ «Вообще, множество тогдашних писателей <...> прикидывали возможность уничтожения нашего мира в какой-либо катастрофе <...> Как раз в 1830-х гг. в России пробудился интерес к Юнгу-Штиллингу и его апокалипсическим пророчествам, под сказанным швабским мистиком И.А. Бенгелем. Согласно этим вычислениям, битва Христа с Антихристом должна была состояться в 1836 г.» (*Вайскопф М.* Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 79). Разумеется, невозможно до конца определить причину и следствие – было ли настолько популярно толкование «Победной повести», что повлияло на литературу и философию этого периода, или же, напротив, оно сделалось известным именно потому, что совпадало с общим ожиданием конца света.

Таким образом он переносится в какую угодно страну, эпоху или в положение какого-либо лица почти без всяких усилий <...> Вычисления астрономов, доказывающих, что в 4339 году, то есть 2500 лет после нас, комета Вьелы должна непременно встретиться с Землею, сильно поразили нашего сомнамбула. Ему захотелось проведать, в каком положении будет находиться род человеческий за год до этой страшной минуты⁴.

Первый отрывок из этого романа был напечатан в 1835 году. Чем же славен этот год?

По «Победной повести» Юнга-Штиллинга, конец света должен был произойти в 1836 году⁵. Можно предположить, что даже если в 1835 году уже было очевидно, что многие предсказанные события не произошли, но все-таки этот год воспринимался в определенном смысле как рубежный. И вот «за год до этой страшной минуты» Одоевский публикует отрывок своего романа, оставшегося незавершенным. Причем если вспомнить первоначальный замысел «Петербургских писем» как трилогии, то действие второй части трилогии должно было происходить как раз во время написания романа – т.е. эти два времени, 1835 и 4338 годы, связывало бы, между прочим, ожидание конца света. Подобное же происходит и в рассказе Одоевского «Два дня в жизни земного шара». Смутную отсылку на ожидание конца света можно увидеть и в начале произведения: «Когда сомнамбул сообщил эти письма своим приятелям, тогда ему сделаны были разные возражения; одно казалось в них слишком обыкновенным, другое невозможным; он отвечал: “Не спорю, – может быть, сомнамбулическая фантазия иногда обманывает, ибо она всегда более или менее находится под влиянием настоящих наших понятий”»⁶.

Тема конца света появляется и в других произведениях Одоевского. Например, в рассказе 1828 года «Два дня в жизни земного шара»⁷.

⁴ Одоевский В.Ф. 4338-й год: Петербургские письма // Взгляд сквозь столетия. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 240.

⁵ В его толковании, в 1836 году, после ряда страшных событий, наступало тысячелетнее царство святых на некоей части земли, а окончательное Второе Пришествие должно было совершиться позже.

⁶ Там же.

⁷ Этот рассказ Одоевского был подробно проанализирован И.И. Евлампиевым в докладе «Влияние философских идей В.Ф. Одоевского на мировоззрение и творчество Ф.М. Достоевского» (Международная научная конференция «Литература и

Замечу, между прочим, что в этом небольшом рассказе пугающего конца света не происходит – он наступает в далеком будущем и оказывается совсем иным – преображенный мир и преобразившиеся люди к нему готовы.

Времена несовершенства и предрассудков давно уже прошли вместе с болезнями человеческими, земля была обиталищем одних царей всемогущих, никто не удивлялся прекрасному пиру природы; все ждали его, ибо давно уже предчувствие оногo в виде прелестного призрака являлось воображению избранных <...> Тихо Земля близила к Солнцу, и непалящий жар, подобный огню вдохновения, по ней распространялся. Еще мгновение – и небесное сделалось земным, земное небесным. Солнце стало Землею и Земля Солнцем...⁸

Здесь возможно двоякое сопоставление с «Победной повестью» – с одной стороны, вероятно, в 1828 году уже было понятно, что многие события, предсказанные Юнгом-Штиллином, не происходят и что вряд ли и 1836 год будет годом конца света. С другой же стороны, толкование Юнга-Штилинга хилястическое, и в 1836 году, строго говоря, предсказывался не окончательный конец света, а наступление тысячелетнего царства святых, которое затем должно было завершиться окончательной победой над Зверем. И это уже можно сопоставить с финальным абзацем «Двух дней в жизни земного шара» – наступление конца света после преобразования мира и готовности мира «слиться с Солнцем».

Однако интересно, что спустя десятилетия следы «Победной повести» появляются в творчестве Ф.М. Достоевского.

По моему наблюдению, приблизительно с 1870–1871 года, т.е. с начала работы над романом «Бесы», почти все отсылки к Апокалипсису в произведениях Достоевского так или иначе соотносятся с толкованием Юнга-Штилинга⁹ – хотя напрямую имя Юнга-Штилинга у него нигде не упоминается.

философия: от романтизма к XX веку: к 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского». 19.06.2019).

⁸ *Одоевский В.Ф.* Два дня в жизни земного шара // Взгляд сквозь столетия. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 221.

⁹ Мотивы толкования Апокалипсиса играют очень важную роль в романе «Идиот», где Апокалипсис толкует Лебедев. Однако толкования Лебедева соотнести с «Победной повестью» не удалось.

Тема Апокалипсиса появляется в романе «Бесы» несколько раз и очень для него важна. Приведу только один пример, имеющий явную параллель в «Подготовительных материалах». Это финал романа, где книгоноша Софья Матвеевна читает уже больному Степану Трофимовичу Новый Завет:

- Софья Матвеевна развернула и стала читать.
 – Где развернётся, где развернётся нечаянно, – повторил он.
 – «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши»...
 – Это что?? что?? Это откуда?
 – Это из Апокалипсиса¹⁰.

В «Подготовительных материалах» к роману – в записях, обозначенных как «Фантастическая страница», или к «Фантастической странице», и состоящих по большей части из диалогов «князя» и Шатова – дважды появляется другая, но близкая цитата из Апокалипсиса – «Ангелу Сардийской церкви напиши» (без продолжения, отдельной фразой)¹¹.

Апокалипсис Иоанна Богослова начинается с обращения Христа к семи Церквам (см. Откр. 1–3). Юнг-Штиллинг отождествляет эти семь Церквей с различными христианскими Церквами и конфессиями, продолжающимися «от вознесения Его до второго Его пришествия»¹². Исходя из этого можно сказать, что его толкование на Апокалипсис представляет собой историю христианства. Три Церкви, к которым Христос обращается сперва, Восточные – Эфесская, Смирнская и Пергамская – перестали существовать. И на настоящий момент существуют четыре Церкви, к которым Христос обращается затем – Фиатирская, Сардийская, Филадельфийская и Лаодикийская. Фиатирская и Филадельфийская, по мнению Юнга-Штиллинга, обозначают духоносные религиозные объединения: Фиатирская – объединения, существовавшие в истории, начиная от богомилов и вальденсов, Филадельфийская – современные Юнгу-Штиллингу (в первую очередь гернгутерское братство). Сардийскую и Лаодикийскую он трактует как государственные религии – католичество и протестантизм соответственно. И далее он предполагает, что в конце времен эти церкви должны попарно объединиться: «Фиатира и Филадельфия под конец

¹⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 197.

¹¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. Л.: Наука, 1974. С. 268, 274.

¹² Юнг-Штиллинг И.-Г. Победная повесть, или торжество веры христианской. СПб., 1815. С. 17.

сливаются в одно и составляют одну Филадельфийскую церковь: равным образом Сардис и Лаодикия составят одну Лаодикийскую церковь»¹³.

Имея же в виду фразу «Ангелу Лаодикийской церкви напиши» из итогового текста романа «Бесы», можно соотнести ее с черновым вариантом «Ангелу Сардийской церкви напиши»; соотнести в том числе и через «Победную повесть», где эти две церкви пересекаются и сливаются.

Кроме этого, в «Подготовительных материалах» к «Бесам» несколько раз повторяется один и тот же ряд образов с отсылкой на Апокалипсис. Наиболее яркий из них будет интересно разобрать подробно и сопоставить с трактовкой Юнга-Штиллинга.

– Но вы буквально толкуете Апокалипсис?

– Послушайте, сообразите сами: раненый зверь, третья часть трав погибла, блудница Востока, жена чревата – Россия¹⁴.

Здесь речь идет о буквальном толковании Апокалипсиса как того, что непосредственно совершается в истории, имеет отношение к ныне живущим людям. Именно таким образом Юнг-Штилинг толковал Апокалипсис в «Победной повести».

Упомянутый Достоевским «Раненый зверь» – это зверь с раненой головой, о котором говорится в 13-й главе Апокалипсиса:

И стал я на песке морском, и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные <...> И видел я, что одна из голов его как бы смертельно была ранена, но эта смертельная рана исцелела. И дивилась вся земля, следя за зверем, и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему? и кто может сразиться с ним? (Откр. 13, 1–4.).

Этот образ подробно трактуется у Юнга-Штиллинга, и его слова достаточно характерны для всей «Победной повести»:

Многие толкователи, и самый Бенгель, под Зверем из моря разумели Папежство, или Римский двор. В осторожность читателей за

¹³ Там же. С. 52.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. Л.: Наука, 1974. С. 182.

нужное почитаю при сем сказать, чтобы отнюдь не смешивали они с сею идеею самую религию Католицкую. Папа может быть все-ленским Епископом, не было потому сим зверем: *но стремление к всеобщей Монархии, к верховному обладанию над всем Христианством, или и над всем человечеством, в духовных и светских делах, одним словом: желание, вместо Бога управлять миром, есть сей дух змия и зверь из моря*¹⁵.

В этой цитате можно найти параллели с мыслями персонажей Достоевского – и из романа «Идиот», и из «Братьев Карамазовых».

Далее. Фраза из «Подготовительных материалов» – «Третья часть трав погибла» – не вполне точная отсылка к 8-й главе Апокалипсиса: «И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить. Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть дерев сгорела, и вся трава зеленая сгорела» (Откр. 8, 6–7). Вот как трактует этот текст Юнг-Штиллинг:

Когда, по разращению Греческой церкви, истинные поклонники Господа Иисуса были гонимы, утесняемы и мучимы, и воссылали молитвы свои к Богу, то им подан был сей знак, что молитвы их услышаны и приняты <...> И так все уже к ниспосланию суда Божия на восточных греческих Христиан было готово <...> всего вероятнее полагать начало возвешенных первою трубою судов около сего времени (запрет Феодосием язычества в начале пятого века) и сам Феодосий положил начало разрушению своей империи, разделяя ее на две, Восточную и Западную¹⁶.

То есть первая труба ангела, в толковании «Победной повести» – начало падения восточной – Греческой – церкви.

«Блудница Востока» – Вавилонская блудница (см. Откр. 17, 1–5), ее Юнг-Штиллинг трактует как Римскую церковь: «Что сия прелюбодейная жена не есть Греческая церковь, явствует из того, что судьба оной решена еще по шестой трубе; следовательно она должна быть Римс-

¹⁵ Юнг-Штиллинг И.-Г. Победная повесть, или торжество веры христианской. СПб.: В Морской типографии, 1815. С. 190–191. Курсив в русскоязычном издании «Победной повести» 1815 года.

¹⁶ Там же. 113–114.

кая»¹⁷. Заметим, что и здесь сопоставляются Греческая (восточная) и Римская церковь.

«Жена чревата» – очевидно, жена, облеченная в солнце из 12-й главы Апокалипсиса: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения» (Откр. 12, 1–2). Это, по толкованию Юнга-Штиллинга, «Истинная Церковь»: «И как Истинная Церковь, или невеста агнча, и ложная церковь, Вавилонская блудница выходят ныне двумя главными действующими лицами»¹⁸. Таким образом, у Юнга-Штиллинга, как и у Достоевского в «Подготовительных материалах» к «Бесам», тоже появляется сопоставление «блудницы Востока» и «жены чреватой» как Истинной и ложной церкви. Правда, Юнг-Штилинг под «женой, убежавшей в пустыню», подразумевает различные духоносные христианские объединения, от богомилов до гернгутеров, а у Достоевского жена чревата напрямую сопоставляется с Россией.

Итак, фраза из «Подготовительных материалов» при привлечении контекста «Победной повести» может быть расшифрована: «Раненый зверь» – римская церковь впала в грех, «третья часть трав погибла» – восточные православные церкви погибли, «Блудница востока» – есть неистинная церковь, «жена чревата – Россия» – истинная церковь в России. Замечу, что для трактовки выражения «третья часть трав погибла» контекст «Победной повести» очень важен – иначе не выстраивается линия толкования.

В контексте нашей работы имеет смысл напомнить о третьей главе «Дневника писателя» за август 1880 года, где, обращаясь к Градовскому, в разделе «Две половинки», Достоевский пишет:

Кстати, вспомните: что такое и чем таким стремилась быть древняя христианская церковь? Началась она сейчас же после Христа, всего с нескольких человек <...> 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 землю, а над ним, поверх земли тоже созидалось огромное здание, громадный муравейник – древняя Римская империя, тоже яв-

¹⁷ Там же. С. 242–243.

¹⁸ Там же. С. 158.

лявшаяся как бы идеалом и исходом нравственных стремлений всего древнего мира <...> Явился компромисс: империя приняла христианство, а церковь – римское право и государство. Малая часть церкви ушла в пустыню и стала продолжать прежнюю работу: явились опять христианские общины, потом монастыри – всё только лишь пробы, даже до наших дней. Оставшаяся же огромная часть церкви разделилась впоследствии, как известно, на две половины. В западной половине государство одолело наконец церковь совершенно. Церковь уничтожилась и перевоплотилась уже окончательно в государство. Явилось папство – продолжение древней Римской империи в новом воплощении. В восточной же половине государство было покорено и разрушено мечом Магомета, и остался лишь Христос, уже отделенный от государства¹⁹.

В сущности, этот отрывок представляет собой краткий пересказ истории христианства по Юнгу-Штиллингу. Например, слова Достоевского «малая часть церкви ушла в пустыню и стала продолжать прежнюю работу» напоминают описание Истинной Церкви по Юнгу-Штиллингу, пусть даже для него под Истинной Церковью понимаются различные религиозные объединения, а для Достоевского – «христианские общины, потом монастыри».

В письме к А.Н. Майкову от 25 марта 1870 года (т.е. незадолго до работы над романом «Бесы» или уже во время работы) Достоевский, описывая будущий роман «Житие великого грешника», возвращается мысленно в 1840-е и даже 1830-е годы:

Повести совершенно отдельны одна от другой, так что их можно даже пускать в продажу отдельно. Первую повесть я и назначаю Кашпиреву: тут действие еще в сороковых годах <...> Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем). Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? <...> К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский наприм<ер>, Грановский, Пушкин даже)²⁰.

Как очевидно, размышляя над романом «Бесы», он возвращается мысленно к культуре первой половины и даже первой трети XIX века – к

¹⁹ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука, 1984. С. 169.

²⁰ Там же. Т. 29. Л.: Наука, 1986. С. 117–118.

культуре, к которой принадлежал и Одоевский, умерший за год до этого, в 1869 году.

Вопросы литературных связей и влияний всегда очень сложны. Мы попытались хотя бы частично восстановить тот смысловой контекст, который был очевиден современникам. Пока у нас нет прямых свидетельств, познакомился ли Достоевский с «Победной повестью» в юности или же к концу 1860-х годов. Тем не менее можно предположить, что увлечение мистической литературой начала XIX века оставалось актуальным еще долго – не только для Одоевского, но и позднее для Достоевского. Размышления о конце света и об Апокалипсисе во многом этому способствовали.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вайскопф М.* Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 696 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. *Кондаков Ю.Е.* Либеральное и консервативное направления в религиозных движениях в России первой четверти XIX века. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 343 с.
4. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. 381 с.
5. *Одоевский В.Ф.* 4338-й год: Петербургские письма // Взгляд сквозь столетия. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 240–274.
6. *Одоевский В.Ф.* Два дня в жизни земного шара // Взгляд сквозь столетия. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 215–222.
7. *Юнг-Штилинг И.-Г.* Победная повесть, или торжество веры христианской. СПб.: В Морской типографии, 1815. 450 с.

**КОНЦЕПЦИЯ «НОВОГО СЛОВА»
В «РУССКИХ НОЧАХ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО
И В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

К.А. БАРШТ

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Аннотация: В статье выдвигается гипотеза о том, что тема беседы Родиона Раскольникова и Порфирия в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» о «двух разрядах» людей, один из которых имеет возможность и право сказать свое «новое слово», имеет аллюзивный адрес в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. В статье также акцентируется внимание на звучащей в «Преступлении и наказании» мысли о гениях, которые необычностью своего поведения вызывают отношение к себе как к «сумасшедшим», являющейся реминисценцией из того же произведения Одоевского. В статье указано на существенную роль, которую играла идеология «Русских ночей» Одоевского в формировании литературного дебюта Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, В.Ф. Одоевский, сознание как болезнь, безумие и гениальность, аллюзия, реминисценция.

Сильное влияние В.Ф. Одоевского на творчество молодого Ф.М. Достоевского не вызывает никаких сомнений. В этом смысле характерно, что именем автора «Русских ночей» было освящено самое начало творческого пути писателя. 16 августа 1839 года, в период обучения в Главном инженерном училище, восемнадцатилетний Достоевский пишет брату Михаилу Михайловичу о том, что в последнее время много читает, в результате чего его «туманный взор яснее, а вера в жизнь получает источник более чистый и возвышенный» (28₁, 63)¹. Как он сообщает, в основе этих чтений лежит цель: «учиться, “что значит человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно» (28₁, 63). Одним из этих писателей был В.Ф. Одоевский, вложивший столь немало

¹ Здесь и далее цитаты из текстов Ф.М. Достоевского даны по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990, с указанием номера тома и страницы.

в воспитание творческого кредо молодого писателя, а закавыченная фраза, вероятно, указывает на его «Русские ночи», где содержится сформулированная здесь мысль, легшая впоследствии в основание всего творчества Достоевского.

Факты, сопровождающие литературный дебют Достоевского с его романом «Бедные люди», многократно указывают на Одоевского как литературного учителя юного Достоевского: это эпитафия «Бедных людей», множество аллюзий и реминисценций в тексте этого произведения (например, фантастический рассказ Девушкина о доме, где всем его обитателям снятся сапоги (1, 88–89). После выхода в 1847 году отдельного издания дебютного произведения Достоевского, он подарил книгу своему литературному учителю с дарственной надписью: «Его Сиятельству Князю Владимиру Федоровичу Одоевскому в знак глубочайшего уважения от автора» (30, 57). Ранее, в конце 1845 года, в письме брату Михаилу он с восторгом пишет: «<...> князь Одоевский просит меня осчастливить его своим посещением», а также, вероятно, выдавая желаемое за действительное, сообщает: «Одоевский пишет отдельную статью о “Бедных людях”» (28₁, 115, 117). Именно к Одоевскому Достоевский обращается с просьбой содействовать в получении права печататься после выхода из Омского острога и окончания солдатчины (1856 г.) (28₁, 199).

Творческое влияние Одоевского на Достоевского достойно большой монографии, здесь мы сосредоточимся на одном конкретном вопросе. Пресловутый «вековечный вопрос», управлявший всеми творческими замыслами и нарративами Достоевского: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28₁, 63) – сформировался под прямым влиянием Одоевского. Основным мотивом жизни и деятельности Достоевского и героев-философов его произведений было стремление к постижению тайны бытия, места человека во Вселенной. Вопрос этот не только ярко звучит в «Русских ночах», но еще и поставлен в близкой Достоевскому стилиевой форме. Один из участников философского диспута, Ростислав, спрашивает: «<...> до сих пор мы не спохватились спросить одного: что мы за колесо в этой чудной машине? что нам оставили на долю наши предшественники? словом: что такое мы?»² В свою очередь Фауст рассказывает о своих «двух прия-

² Одоевский В.Ф. Русские ночи // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 38.

телях», которые наткнулись на тот же вопрос; только им показалось, что отвечать: «зачем живем мы? – можно тогда только, когда решим: зачем живут другие?»³ Далее, в подтверждение своей мысли, Фауст достает из старого портфеля листок, на котором было написано следующее: «Не напрасно человек ищет той точки опоры, где могли бы примириться все его желания, где все вопросы, его возмущающие, могли бы найти ответ, все способности получить стройное направление <...> ему нужен свет незаменимый и неугашаемый, живой центр для всех предметов, – словом, ему нужна истина, но истина полная, безусловная»⁴.

С самого начала и на протяжении всего творческого пути нравственная философия Достоевского выстраивалась как продвижение мысли Одоевского об «опоре», снимающей противоречие между вечным и временным в структуре бытия. Перспектива решения этой дилеммы пришла к Достоевскому в конце жизни, когда он познакомился с концепцией неевклидовой геометрии, по-новому объяснявшей физическую картину мира⁵. Однако и до этого фундаментальной идеей философии Достоевского была неразрывность прямой связи между нравственным и онтологическим статусом человека: «По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей» (14, 52).

Оба писателя, и здесь можно увидеть следы влияния одного на другого, называли высокий уровень развития сознания «болезнью». Этот вопрос в концепциях Достоевского и Одоевского связан с идеей о существовании двух типов людей: 1) сознающих и ответственных за себя и все Мироздание как за свой дом родной в прямом смысле этого слова, тем самым укрепляющих свою онтологическую опору, и 2) живущих бессознательной и безответственной животной жизнью, направленной на удовлетворение физиологических потребностей, и потому теряющих основания для бытия в вечности (в произведениях писателя имеющих весьма несчастливую судьбу, например – Свидригайлов). Этот тип людей назывался у Достоевского по-разному: «обыкновенные» или «непосредственные люди», «золотая середина», «живущие в свое пузо» или люди, «которым жить хорошо», из них состоит корпус второстепенных персо-

³ Там же. С. 40.

⁴ Там же. С. 42.

⁵ См. об этом: *Барит К.А.* «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла // Вопросы философии. 2018. № 5. С. 134–144.

нажей в его произведениях. С другой стороны, высокий уровень развития самосознания людей «первого типа» приводит их к опасному положению в неизбежном противостоянии с обществом, так как несомое ими «новое слово» по определению противоречит «старому», принятым законам и условиям жизни. Поэтому фиксирующие этот тип персонажи Достоевского приходят к болезненному состоянию, граничащему с безумием, кончают жизнь самоубийством, а если пытаются адаптироваться к обществу, то испытывают при этом невероятные мучения, связанные с невозможностью примирить должное и реальное существующее в окружающей реальности. Достоевский не раз манифестировал эту концепцию в своем «Дневнике писателя» (22, 92), в письмах (28, 176), а также положил такого рода типологию в основу сюжетной линии романа «Преступление и наказание», а двумя годами ранее детально разработал эту парадигму в «Записках из подполья» (5, 106).

Герой-повествователь этого произведения говорит о том, что «для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия...» (5, 101). Не испытывая никакого уважения к обывателю, повествователь другого произведения Достоевского, «Зимние заметки о летних впечатлениях», указывает, что в таком случае «вы видите даже и не народ, а потерю сознания, систематическую, покорную, поощряемую» (5, 71). Главный герой «Записок из подполья» «клянется» в том, что «слишком сознавать – это болезнь, настоящая, полная болезнь» (5, 101). Продолжая свою мысль, он настаивает на том, что «не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь» (5, 102). Несокрушимым и полным иммунитетом от этой «болезни» обладает «непосредственный человек», которого герой-повествователь «Записок из подполья» не без сарказма считает «настоящим, нормальным человеком, каким хотела его видеть сама нежная мать – природа, любезно зарождающая его на земле. Я такому человеку до крайней желчи завидую. Он глуп, я в этом с вами не спорю, но, может быть, нормальный человек и должен быть глуп, почему вы знаете?» (5, 104)⁶

⁶ В «Русских ночах», вероятно, содержится аллюзия на эту реплику «подпольного»: «Виктор. Нечего церемониться; Шлецер прежде тебя сказал в детской книжке, «что род человеческий еще вообще очень глуп» (*Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 204*).

Согласно логике, развиваемой в «Русских ночах», «нормальному» человеку, пребывающему в счастливом неведении относительно своего места во Вселенной, противопоставит «антитезу» человека, в роли которого можно представить себе «человека усиленно сознающего», который в социальной сфере всегда пасует перед «нормальным», «со всем своим усиленным сознанием»⁷. Если «нормальный человек» чувствует себя уютно в пределах своей социальной ячейки « $2 \times 2 = 4$ », то «все понимающий» терзается невозможностью преодоления «каменных стен» и не примиряется «ни с одной из этих невозможностей»⁸.

Отсюда становится очевидной прямая связь между тем психологическим напряжением, в котором живет данный человек, и уровнем развития его самосознания, доставляющим ему и избыточные тревоги, и величайшее счастье. Подпольный говорит: «Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастье, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения» (5, 119). Работая над «Преступлением и наказанием», Достоевский записывает:

Православное воззрение, в чем есть православие. Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, – есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания. <...> жизненное знание и сознание <...> приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетаскать на себе (7, 154–155).

Герой-философ Достоевского, равно как и сам писатель, испытывает постоянные колебания между полным и неполным сознанием, балансируя на грани того, что обычно именуется «сумасшествием». В «Хозяйке» герой отчаянно борется с «роковым фатализмом», пресловутой моделью несвободы по модели « $2 \times 2 = 4$ », мобилизуя все силы своего сознания; при столкновении с ней он чувствует, как «цепенеет» его сознание и «его душит болезнь» (1, 277, 316). С такой же установки начинается первая версия романа «Преступление и наказание»: «Я шел скоро и твердо, хоть чувствовал, что ум мой тускнел и силы оставляли меня. Это я вполне сознавал» (7, 31), тщетны попытки вернуть себе «полное сознание», преодолевая «изломанность» (7, 32), мгновенные потери самосознания и

⁷ Там же. С. 104.

⁸ Там же. С. 106.

его возвращения (7, 36, 38), действовать сознательно, останавливая бессознательные движения души и состояния «бреда» (7, 39–41, 121). Исходя из этого ясно, что высокий уровень сознания Достоевский связывал с высоким уровнем эмоционального напряжения при переживании «вечного вопроса» о смысле бытия. Герой-философ произведения, задуманного в 1866 году, мыслится им как человек, которому свойственны «страстные и бурные порывы. <...> Совершенное сознание и анализ каждого наслаждения, без боязни, что оно оттого ослабеет, потому что основано на потребности самой природы, телосложения». (7, 158). Раскольников, «много сознающий», по словам Свидригайлова (6, 371), постоянно испытывает «нервную дрожь», переходящую в «лихорадочную» (6, 45), временами впадает в многочасовое «беспмятство», «лихорадочное состояние, с бредом и полусознанием» (6, 92), падает в обморок при встрече с матерью (6, 150), отдает себе отчет во всех этих состояниях, причина которых коренится в мучительном переживании насущных философских вопросов (9, 171). В разговоре с Порфирием он подчеркивает: «Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть» (6, 203). Повествователь «Преступления и наказания» поясняет: «Он, конечно, не мог, да и не хотел заботиться о своем болезненном состоянии. Но вся эта непрерывная тревога и весь этот ужас душевный не могли пройти без последствий. И если он не лежал еще в настоящей горячке, то, может быть, именно потому, что эта внутренняя, непрерывная тревога еще поддерживала его на ногах и в сознании, но как-то искусственно, до времени» (6, 237). Раскольников говорит:

<...> люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово. Подразделения тут, разумеется, бесконечные, но отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унижительно. Второй разряд, все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям (6, 200).

Одоевский задается тем же вопросом:

Состояние сумасшедшего не имеет ли сходства с состоянием поэта, всякого гения-изобретателя? В самом деле, что замечаем мы в сумасшедших? В них все понятия, все чувства собираются в один фокус; у них частная сила одной какой-нибудь мысли втягивает в себя все сродственное этой мысли из всего мира, получает способность, так сказать, отрывать части от предметов, тесно соединенных между собою для здорового человека, и сосредоточивать их в какой-то символ. Мы говорим – понятия сумасшедших нелепы: но никакой здоровый человек не в состоянии собрать в один пункт столько многообразных идей о предмете. И это явление, нельзя не сознаться, весьма подобно тому мгновению, в которое человек делает какое-либо открытие, потому что для всякого открытия нужно пожертвовать тысячами понятий, общепринятых и кажущихся справедливыми: оттого не было почти ни одной новой мысли, которая бы в минуту своего появления не казалась бреднями; нет ни одного необыкновенного происшествия, которое бы в первый момент не возбуждало сомнения; нет ни одного великого человека, который бы в час зарождения в нем нового открытия, когда еще мысли не развернулись и не оправдались осязаемыми последствиями, не казался сумасшедшим. Разве не почитали сумасшедшим Колумба, когда он говорил о четвертой части света, Гарвея, когда он утверждал обращение крови, Франклина, когда он брался управлять громом и молнией, – Фультона, когда он каплею горячей воды решался противустать грозным силам природы? И, что всего замечательнее, состояние гения в минуты его открытий действительно подобно состоянию сумасшедшего, по крайней мере для окружающих: он также поражен одною своею мыслию, не хочет слышать о другой, везде и во всем ее видит, все на свете готов принести ей в жертву. Мы называем человека сумасшедшим, когда видим, что он находит такие соотношения между предметами, которые нам кажутся невозможными; но всякое изобретение, всякая новая мысль не есть ли усмотрение соотношений между предметами, не замечаемых другими или даже непонятных? Так нет ли нити, проходящей сквозь все действия души человека и соединяющей обыкновенный здравый смысл с расстройством понятий, замечаемым в сумасшедших? На этой лестнице не ближе ли

находится восторженное состояние поэта, изобретателя, не ближе ли к тому, что называют безумием, нежели безумие к обыкновенной животной глупости? То, чему дают имя здравого смысла, не есть ли слово в высшей степени эластическое, которое употребляет и простолюдин против великого человека, ему непонятного, употребляет и гений, чтоб прикрыть свои умствования и не испугать ими простолюдина? Словом, то, что мы часто называем безумием, экстатическим состоянием, бредом, не есть ли иногда высшая степень умственного человеческого инстинкта, степень столь высокая, что она делается совершенно непонятною, неуловимую для обыкновенного наблюдения? Для того, чтоб обнять его, не должно ли находиться на той же степени, точно так же, как для того, чтобы понять человека, не надобно ли быть человеком? Но, говорят, сумасшествие есть болезнь: раздражится нерв, расстроится орган – и душа не действует! Так толкуют медики. «Неужели вы думаете, – спрашивают они, – что душа возвышается, когда действует через болезненный орган; что человек лучше видит, когда его зрение воспалено; что он лучше слышит, когда ухо его поражено страданием?» – Не знаю; но в летописях медицины мы встречаем людей, которых раздраженное состояние зрения или слуха давало возможность видеть там, где другие не видели, видеть в темноте, слышать незаметный, несуществующий для других шорох, угадывать происшествия, отдаленные на неизмеримое пространство⁹.

Из этого становится ясно, что имел в виду автор загадочного эпиграфа к «небольшой тетрадке», которую читают персонажи «Русских ночей» Одоевского: «*Humani generis mater, nutrixque profecto dementia est*» (Безумие, конечно, мать рода человеческого и кормилица – *лат.*)¹⁰. Пытаясь описать этот высший момент самосознания в своих «Психологических заметках», Одоевский называет его умозрительной попыткой соединения «прошедшего и будущего в один момент, который однако же не есть ни прошедшее, ни будущее»: «Из сего открывается необходимость для человека сознавать себя в настоящую минуту, знать свой возраст и положение – и по сему образовать для себя свою науку и свое ис-

⁹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 53–54.

¹⁰ Там же. С. 45.

кусство», и это позволит ему определить «звук, который он должен издавать в общей гармонии»¹¹.

Этот вопрос образует существенный компонент сюжета и идеологии «Преступления и наказания», многократно обсуждается в беседах Раскольникова с окружающими его людьми, которые, по его словам, «записывают» его в сумасшедшие (6, 149, 189 и др.). В безумии или, возможно, гениальности подозревают его Заметов (6, 126–128), Соня Мармеладова (6, 246, 317), Разумихин (6, 338), который чувствует, что в данном случае речь идет не столько о душевной болезни, сколько о некоем состоянии, в котором сокрыта «тайна» или «секрет» (6, 339). Начитавшийся естественнонаучных книг Лебезятников, напротив, предлагает «физиологическое» объяснение психическим отклонениям в виде состоявшейся «логической ошибки», вызывая этим саркастическую реплику Раскольникова: «Слишком легко тогда было бы жить» (6, 325). Детально обсуждают вопрос, поставленный Одоевским, Раскольников и Свидригайлов: не является ли безумие условием резкого обострения способности человека к видению окружающей действительности с возможностью воспринимать то, что недоступно здоровому человеку?

Ведь обыкновенно как говорят? – бормотал Свидригайлов <...> «Ты болен, стало быть, то, что тебе представляется, есть один только несуществующий бред». А ведь тут нет строгой логики. Я согласен, что привидения являются только больным; но ведь это только доказывает, что привидения могут являться не иначе как больным, а не то, что их нет, самих по себе. <...> Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше... (6, 220–221).

Достоевский глубоко усвоил уроки Одоевского в отношении принципиального различия между безумием и глупостью обывателя и святой «глупостью» и «сумасшествием» донкихотствующего философа и

¹¹ *Одоевский В.Ф.* Психологические заметки // *Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т.* Т. 1. С. 271.

поэта; многократно в своих публицистических выступлениях и в художественных произведениях отзываясь на эту мысль Одоевского. В статье «Два лагеря теоретиков» он пишет, объединяя в одно целое две мысли Одоевского:

Образованная ложь всегда выражается в жизни циничнее; тем отвратительней становится она нравственному чувству человека, чем, по-видимому, толще покрыта лаком внешней образованности и прогрессивных понятий. Если бы вы взяли простого балалайщика с рынка и он не стал бы понимать, в чем заключается вся суть очаровательной гармонии Моцарта или Бетховена, стали бы вы на него претендовать? Чтоб понимать высшую гармонию звуков, для этого нужно иметь очень развитое ухо; на каком же основании станете вы требовать от полуразвитого уха совершенного пониманья высшей гармонии? Ведь это значило бы требовать от яблони апельсинов (20, 17–18).

Такого рода аллюзий на произведения Одоевского, парафраз реплик персонажей «Русских ночей» немало в творческом наследии Достоевского, их перечисление не входит в нашу задачу, да и невозможно в пределах одной статьи. Всем им свойственна одна общая черта, все они подчиняются общему правилу: это не буквальное воспроизведение идеи «один к одному», но ее логическое развитие, детализация или уточнение, дополнение новыми чертами или взгляд на нее с иной стороны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барит К.А. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла // Вопросы философии. 2018. № 5. С. 134–144.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981.

**УРОКИ ОДНОГО «ЭКОНОМИЧЕСКОГО» ДИАЛОГА
ПЕРСОНАЖЕЙ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И «РУССКИХ НОЧЕЙ»
В.Ф. ОДОЕВСКОГО¹**

Б.Н. ТАРАСОВ

Литературный институт имени А.М. Горького

Аннотация: В статье рассматриваются зафиксированные разными отечественными писателями и мыслителями проявления духовной энтропии в новейшем цивилизационном процессе, закономерности которых представлены в художественно-философской логике В.Ф. Одоевского и Ф.М. Достоевского, связывающей антропологию и историософию. Показывается, как методология христианского реализма позволяет им видеть принципиальную ограниченность рационалистического и прагматического сознания, уяснять уходящее из поля зрения его носителей духовные законы жизни, раскрывать в популярных экономических теориях и утилитаристских идеях социал-дарвинистские и нигилистические элементы. Подчеркивается, что такой подход носит универсальный характер, дает ключи для адекватных и антиутопических оценок современной действительности.

Ключевые слова: христианская антропология и историософия, «закон Я» и «закон любви», позитивизм, прагматизм, утилитаризм, В.Ф. Одоевский, Ф.М. Достоевский, И. Бенгам.

1

Многие отечественные писатели и мыслители оказываются осознанно или неосознанно вовлеченными в единый диалог, раскрывающий различные аспекты связи антропологии и историософии. Их объединяет органически воспринятая христианская традиция, позволяющая им оценивать любые социальные проекты или политические реформы, исторические тенденции или идеологические построения, философские методы или эстетические системы исходя из глубокого проникновения во

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ. Проект № 18–012–90043. «Анализ, интерпретация и понимание как методологические установки в изучении наследия Достоевского».

внутренний мир человека и благодаря, так сказать, «различению духов» в нем. Другими словами, все они прекрасно понимали, что всевозможные метаморфозы и конечные результаты всяких «идей» обусловлены состоянием умов и сердец культивирующих их «людей».

В конечном итоге именно духовное начало играет в истории первостепенную роль, предопределяя направление, содержание и характер творческой деятельности, цели и задачи тех или иных «внешних» достижений. Следовательно, «восходящее» или «нисходящее» развитие истории зависит не столько от изобретаемых общечеловеческих ценностей или изменяющихся социальных учреждений, научных открытий или технологических революций, сколько от «внутренних» установок сознания, своеобразия нравственных принципов и поведенческих мотивов, влияющих по ходу жизни на рост высших свойств личности или, напротив, на их угасание. «Под шумным вращением общественных колес, – заключал И.В. Киреевский, – таится неслышное движение нравственной пружины, от которой зависит все»².

Действительно, смена идеологических теорий или обновление социальных институтов, научные успехи или законодательные усовершенствования, декларации биологических, информационных и иных революций или благие призывы к мирному сосуществованию и толерантности сами по себе ничего не значат. В реальности все зависит от фактического состояния «внутреннего» человека, от своеобразия его побудительных принципов и направления воли, от влияния властных амбиций или гедонистических капризов плоти, от сребролюбия, алчности, тщеславия, зависти и т.п. «Ясно, – заключал Достоевский, – что общество имеет предел своей деятельности, тот забор, о который оно наткнется и остановится. Этот забор есть нравственное состояние общества, крепко соединенное с социальным устройством его»³.

В.Ф. Одоевский и Ф.М. Достоевский занимают одно из первых по времени мест в критическом осмыслении динамики оборотных сторон позитивистских и социально-экономических теорий, идей утилитаризма и прагматизма с учетом содержания в них (или отсутствия) духовно-нравственных ценностей и степени полноты отраженной в них антропологической ре-

² Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 157.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 24. С. 217. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы.

альности. В статье «Чаадаев и кн. Одоевский»⁴ В.В. Розанов отметил, что последний везде шел вперед на несколько десятков лет, особенно в критике форм и духа «новой урбанизированной жизни», когда конъюнктура рационального и утилитарно-чувственного обрекает общество на отвыкание от высоких духовных ценностей. Сам автор «Русских ночей» восхищался развертывавшимся в его время материально-техническим совершенствованием и одновременно удручался, что «все сглаживается и уравнивается», «люди мельчают», что прошло «время любви и высоких помыслов», а наступает время «пошлости и расчета».

Точно такая же реакция возникала и у Достоевского, который антропологию христианского реализма утверждал в напряженной полемике с рационалистическим сознанием, позитивистской наукой, утилитарной этикой, сводившими всю сложность и многоаспектность душевно-духовного бытия человека к элементарным и поверхностным уровням, заслоняя тем самым глубинные конфликты в нем. Достоевский был одним из первых и принципиально заинтересованных критиков таких упрощенческих подходов, которые наслаивались на истолкование коренных противоречий в мире личности. На страницах записных тетрадей и подготовительных материалов к художественным произведениям его размышления о проблемах позитивистского сознания⁵ (как в его примитивно-натуралистическом, так и в вульгарно-социологическом варианте) принимают последовательный и системный характер.

Отказываясь в теории от метафизических спекуляций и обобщений, желая оставаться «при факте», примитивно-натуралистический позитивизм на материале физиологии, медицины, биологии контрабандно вводил и распространял наблюдения «евклидова разума» в частных специальных науках на неевклидовы явления в мире человека, безмерно далеко отстоящие от компетенции таких наук. Позитивизм проецировал собственную короткость на целостность человеческой природы, словно желая пригнуть человека и подчинить его своей узости.

Достоевский утверждал, что даваемый позитивизмом образ человека является «куклой, которая не существует» (Достоевский: 20, 203), и

⁴ Новое время. 1913. № 13319, 10 апр.

⁵ Об этих проблемах, в том числе и применительно к творчеству Одоевского, см. в указанных в разделе «Литература» работах В.Н. Белопольского, Ю.Н. Сытиной, Е.А. Тахо-Годи, Б.Н. Тарасова, А.С. Шульц и ряда зарубежных исследователей (M. Hackard, P. John, I. Zohrab).

тут «прямо учение об уничтожении воли и уменьшении личности». Ампутация в человеке всего человеческого, «центрального», сокровенного, неподвластного однозначному эмпирическому наблюдению заключается в сведении духовного к материальному, целого к части, сложного к простому, высшего к низшему, непознанного к познанному, что способствует сплошному овеществлению человеческого бытия и мышления: «учение материалистов – всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть» (Достоевский: 20, 175).

По убеждению Достоевского, подобная «игра на понижение» вела человека к потере подлинной духовной независимости и нравственному оскудению, делая собственный корыстный интерес основой существования индивидов, общественных групп, государств: «Если сказать человеку, – писал он, – что нет великодушия, а есть стихийная борьба за существование (эгоизм) – то это значит отнимать у человека личность и свободу» (Достоевский: 29, кн. 2, с. 80).

В новых научных теориях, подчеркивал писатель, нет любви, а потому построенные на них отношения не изменяют лика мира сего: «Никогда люди никакой наукой и никакой выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих, будет для каждого мало. И все будут роптать, завидовать и истреблять друг друга» (Достоевский: 14, 275).

Отсюда и общий вывод о подспудном нигилизме господства естественнонаучного (в единстве с вульгарно-социологическим) подхода к целостному и сложному духовному миру человека: «Наука в нашем веке отвергает все в прежнем воззрении. Всякое твое желание, всякий твой грех произошел от естественных твоих неудовлетворенных потребностей, стало быть, их надо удовлетворить. Радикальное опровержение христианства и его нравственности» (Достоевский: 24, 164–165).

2

Но именно сокращаемое, отвергаемое и опровергаемое рационалистическим, позитивистским и прагматическим сознанием входит в основу христианского реализма Достоевского, который становится методом раскрытия полноты и целостности духовного мира человека и фундаментальных конфликтов в нем в свете основополагающих проектов развития мира «с Богом» и «без Бога», в сопряжении главных признаков величия и ничтожества драматической мистерии человеческого существования, с

сочетанием в ней, если воспользоваться известными строками Г.Р. Державина, царских (свобода, любовь, совесть, милосердие, сострадание, справедливость, честь, достоинство и т.п.) и рабских (гордыня, тщеславие, алчность, зависть, властолюбие, сребролюбие, сластолюбие, чревоугодие и т.п.), божественных и природных начал:

<...> Атмосфера души его <человека> состоит из слияния неба с землею, какое противузаконное дитя человек: закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, что мир принял значение отрицательное, и из высокой изящной духовности вышла сатира (Достоевский: 28, 50).

Исторические последствия такого нарушения подчеркнул в статье о Достоевском Вл. Соловьев:

Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, – пока эта темная основа у нас налицо – не обращена – и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело и вопрос что делать не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей, слепых, глухих, увечных, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, а пока вы выдаете себя за здоровых, для вас нет исцеления <...> Истинное дело возможно, только если и в человеке и в природе есть положительные и свободные силы света и добра; но без Бога ни человек, ни природа таких сил не имеют⁶.

В высшей логике Достоевского никакие научные теории, революции, общественные преобразования, добрые намерения или благие пожелания не способны исцелить человека от «противузаконности», если не преображена и исцелена темная основа нашей природы, а ее «рабские» силы исключительного эгоизма одолевают «положительные силы добра и света», присваивают и перерабатывают на свой лад любые гуманистические начинания.

⁶ Соловьев Вл. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 311, 315.

Для понимания всей глубины и сложности обозначенной психоонтологической проблематики чрезвычайно важна запись, сделанная Достоевским непосредственно после кончины его первой жены:

Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я, – это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма <...> человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное (Достоевский: 20, 112–113).

Эта запись является ключевой для анализа творческой проблематики писателя. Соединение людей в «законе любви», приводящей к нему как к искомой высшей цели истории – таков один ее важнейший лейтмотив, органическая и обусловленная несокрушенным первородным грехом неспособность их «натуры» в «законе Я» к любви и братству – другой.

Опыт осмысления духовных законов жизни показывал Достоевскому, что коноводы разворачивающихся в его время цивилизационных процессов капиталистических и социалистических проектов как бы подчинялись одной из тех обманчивых и суррогатных вер во временные и относительные ценности, которые управляют поведением людей в границах «темной основы нашей природы» – будь то вера в науку, деньги, свои собственные силы, государство, нацию, гражданское общество, цивилизацию, прогресс, самозарождающуюся Вселенную, инопланетян, в построение очередной Вавилонской башни; социального муравейника, превращающегося в курятник; хрустального дворца, оборачивающегося «парикмахерским развитием».

В историческом процессе вообще и на каждом его этапе в частности Достоевский обнаруживает тот же самый фундаментальный парадокс,

что и в душе отдельного человека: сознательное, бессознательное, или даже воинственное, насильственное забвение трансцендентного измерения бытия и божественного происхождения человека при одновременно автоматически необходимой опоре на так называемые «реалистические» основания (здравый смысл или разумный эгоизм, экономическую выгоду или утилитарную мораль), умаляет высшие смысловые связи людей и предполагает снижающие, вульгаризирующие модификации их проектов. По Достоевскому, забвение своей «высшей половины», образа Божия, есть болезнь (люди больны своим здоровьем, т.е. утилитарной рассудочностью, иррационально оборачивающейся духовными и историческими провалами), без лечения которой, в конце концов, неизбежно торжествует «скотство» и «языческие фантазии». В логике писателя любой «естественный», изобретенный эмансипированным разумом идеал всегда оказывается поверхностным и грубым, не только не просветляет «темную основу нашей природы», но зачастую маскирует, утончает и усиливает ее разрушительные свойства в «законе Я», а потому попытки его реализации не только не прерывают, а нередко и разветвляют цепочки господствующего в мире зла и безумия.

3

Антропология Достоевского с ее главными вопросами и последней смысловой позицией, сама его актуальнейшая методология христианского реализма становятся своеобразным пробным камнем и точкой отсчета для понимания и оценки модных рассудочных теорий и прогрессистских идей в атмосфере, тревожившей многих русских писателей и мыслителей, находившихся в силовом поле этого реализма и сосредоточенных на тайне человека в ее слитности с тайной истории.

В романе «Преступление и наказание» либеральствующий делец Лужин отрицает всякие «предрассудки», «романтизм», «мечтательство» во имя «экономической правды», переводя читателя уже в область вульгарно-социологического позитивизма и прагматизма, который, хотя и оперировал не биологическими, а социально-экономическими категориями, но проделывал тот же логический путь, считая человека целиком и полностью «продуктом среды». Человек в результате представал в виде послушной «фортепианной клавиши», постоянно реализующей свое поведение в соответствии с «игрой» социальных запросов.

В такой последовательности рассуждений «разумное» общественное устройство должно сделать «разумным» поведение и потребности каждой личности. Причем вся эта обоюдная «разумность» сводилась вульгарными социологами к экономической пользе, эгоистической выгоде, материальному комфорту, что по-своему выразилось в популярном утилитаризме И. Бентама.

Теорию И. Бентама, «гармонию» индивидуальных и общественных выгод в утилитарно-потребительском жизнеустройении, пропагандировал в «Преступлении и наказании» Лужин, довольный тем, что «мы безвозвратно отрезали себя от прошедшего и вместо вредных предубеждений занялись новыми мыслями и полезными сочинениями во имя науки и экономической правды» (Достоевский: 6, 118). Принимая главную евангельскую заповедь за устаревший предрассудок, он противопоставляет ей эгоистический принцип личной наживы как основной двигатель повышения общего уровня материального процветания и, соответственно, прогресса в целом:

Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо всё на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспеяния. Мысль простая, но, к несчастью, слишком долго не приходившая, заслоненная восторженностью и мечтательностью, а, казалось бы, немного надо остроумия, чтобы догадаться... (Достоевский: 6, 118).

О двусмысленности движения к совокупному процветанию через разумный эгоизм указывает Лужину Разумихин, имея в виду, что «общее дело», когда оно совершается в лоне неисцеленной «темной основы нашей природы», и в нем нет главенства «положительных сил добра и света», постоянно пакостится скрытым соперничеством и неумной алчностью его участников. Предел же такого состояния указывает Лужину Рас-

кольников: «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйdet, что людей можно резать...» (Достоевский: 6, 118).

Такой вывод неизбежен, поскольку теория обновления всего рода человеческого посредством корыстных выгод составляющих его индивидов не только лишена какого-то нравственного основания, но, напротив, опирается, маскируя и утончая их, на греховные начала в «законе Я» (любовостяжание, алчность, тщеславие, зависть, сребролюбие, сластолюбие). Живым опровержением подобного «прогресса» становится сам Лужин, воплощающий низость, наглость и способность к любому тайному преступлению. По Достоевскому, всегдашняя заповоленность сознания материалистической пользой и эгоистической выгодой, напротив, неизменно растворяет, как в кислоте, «положительные силы добра и света», высшие свойства личности, «опровергает» и вытесняет христианские добродетели из действительной жизни в область донкихотских предрассудков, готовя «смертельную» почву для людоедских последствий. Так, Лебезятников, следящий за «новыми мыслями», убеждает Мармеладова, что «сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия» (Достоевский: 6, 14).

В господстве материалистической философии, в укорачивании всей противоречивой полноты и сложности духовного мира человека до биологической и экономической ипостасей Достоевский обнаруживал упрощенно-утопическое понимание человеческих взаимоотношений, которое не учитывает усиления низших и ослабления высших (свобода, любовь, совесть, милосердие, справедливость, честь, достоинство и т.п.) качеств людей, идущих, как выражается Разумихин, на «неблагородной дороге». В абсолютизации этих ипостасей писатель усматривал презрение к человеку, неверие в его способность освободиться от пут «закона Я», имеющего силу разрушить всякую гармонию, если он не исцелен христианским откровением и богоподобной любовью и не обрел подлинную свободу в евангельском контексте: «Познайте истину, и истина сделает вас свободными <...> И тогда, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8: 32, 36). Опыт такой свободы приводил Достоевского к приводимым выше умозаключениям, созвучным свидетельству ап. Павла: «И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (1Ин: 4, 18).

Естественной любви, как показано Достоевским в фантастической картине «Сна смешного человека», оказывается недостаточно для сохра-

нения гармонического состояния человечества в «людской общей целостности» и в «непрерывном соединении с Целой вселенной». Полнота, живость и крепость слитности людей друг с другом и с природой уступают силе и торжеству «закона Я», который выражает противоположные стремления человека в употреблении своей личности, расширяют границы его самости для ее возвышения и господства над другими и находят питательную почву в «темной основе нашей природы».

Подобные стремления и стали «атомом лжи», который, как «скверную трихину», внес в объединенную естественной любовью среду людей «смешной человек», заставил их как бы потянуть мир на себя, перенести точку опоры в неисцеленное Я, тем самым перекосив и перепутав их гармонические отношения. Результат (как бы исполняющий рецепт Лужина) не замедлил сказаться: «...каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал ревнив к своей личности, что изо всех старался унизить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал...». И началась «борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое», борьба, возбуждавшая зависть и сладострастие, породившая взаимную тиранию, и любовно-дружественные связи превратились во враждебно-господственные.

Картина, нарисованная в «Сне смешного человека», перекликается с изображением сна Раскольников, в которой «какие-то новые трихины», «духи, одаренные умом и волей, вселили в души людей тот же “атом лжи”» в «законе Я»: «всякий думал, что в нем одном и заключается истина». Ну а дальше все пошло уже по наезженной колее:

Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе... (Достоевский: 6, 419–420).

4

Точно такой же путь проделывает через «закон Я» внешне благообразная утилитаристская теория И. Бентама в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского, где до Достоевского словно иллюстрируется вышеприведенная «дискуссия» персонажей «Преступления и наказания», обозначивших ход развития принципа пользы и выгоды, как верховного и абсолютного, к конечному выводу, что людей можно и должно убивать ради него. В главе «Город без имени» Одоевский показывает печальный конец вымышленной страны «Бентамии», превратившейся в кладбище утопических чаяний и упований, в «могилы многих мыслей, многих чувств, многих воспоминаний»⁷. Она зародилась в XVIII столетии, когда все умы были захвачены идеями справедливого общественного устройства, спорили о причинах упадка и благоденствия государств. Тогда сформировалось убеждение, что примирить всевозможные индивидуальные и общественные противоречия и конфликты способен принцип пользы, которая

есть существенный двигатель всех действий человека! Что бесполезно – то вредно, что полезно – то позволено. Вот единственное твердое основание общества! Пусть из нее происходить будут все общества! Пусть из нее происходить будут все ваши постановления, ваши занятия, ваши нравы; пусть польза заменит шаткие основания так называемой совести, так называемого врожденного чувства, все поэтические бредни, все вымыслы филантропов и общество достигнет прочного благоденствия (Одоевский: 63).

Все прежние духовные ценности и традиции были отброшены как старый хлам, бесполезное считалось главным источником человеческих бедствий, воздвигались храмы в честь Пользы и Бентама, детей учили по книгам «откладывать деньги на составление капитала для торговых оборотов». Колония процветала, но, когда рядом с ней появились соседи, добивавшиеся успехов без всякой системы, принцип пользы пробудил в бентамитах соблазн эксплуатации, «наживы за счет ближнего», «разными хитростями» и мошенническими приемами в «законных формах»,

⁷ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 62. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы.

вовлекая тех в банкротство и биржевую игру, провоцируя конфликты с другими колониями.

Когда соседи разорились, бентамиты единогласно решили, что для дальнейшего роста пользы необходимо завладеть и их землей (хотя находились и «вредные мечтатели», недовольные посягновением на чужую собственность). Споры заключались только в том, как полезнее и выгоднее это сделать, с помощью денег или военной силы. Математические выкладки склоняли ко второму варианту: «имея беспрестанно в виду одну собственную пользу, мы почитали против наших соседей все средства дозволенными» (Одоевский: 66).

Центральный персонаж «Русских ночей» Фауст в ходе обсуждения утилитаристских и прагматических идей выявляет их главный порок: «Бентаму, например, ничего не стоило перескочить от частной пользы к пользе общественной, не заметив, что в его системе между ними бездна» (Одоевский: 60).

Именно в этой бездне темной основы нашей природы работает «закон Я» с его корыстными интересами, властными притязаниями, гедонистическими импульсами и т.п., которые склоняют общественную пользу в свою эгоцентрическую сторону, что демонстрирует конфликт уже внутри самой колонии бентамитов⁸. Групповые, партийные, индивидуальные представления о пользе раздробляли государство, терялось понимание взаимных уступок и необходимости чем-то жертвовать ради блага будущих поколений. Противоположные выгоды встречались и сталкивались, торжествовал «банкирский феодализм», одни наживались, другие разорились. Под видом «неограниченной, так называемой свободы» устраивались махинации и искусственные банкротства, задерживались и перепродавались товары, поднимались или падали цены, никто не хотел пожертвовать частью своих выгод для общих. «Одно остались нужным – правдой или неправдой добыть себе несколько вещественных вы-

⁸ О критическом осмыслении действующих в этом законе сил можно судить по вниманию Одоевского к «Добролюбю», которое во многом посвящено внутренней борьбе с «духами зла», или «смертными грехами». В письме к Е.П. Ростопчиной он замечает: «Может быть в Воронеже вы отыщете книгу под названием “Добролюбие” <...> В ней вы найдете много высокого, отрадного, поэтического – много такого перед чем исчезнут все ребяческие мнения английских и французских так называемых философов» (Цит. по: *Сытина Ю.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. С. 134).

год», а дети научились «избегать законов божеских и человеческих» и смотреть на них лишь как на одно из средств извлекать себе какую-нибудь выгоду» (Одоевский: 60).

Эгоизм стал «единственным святым правилом жизни»:

Обман, подлоги, умышленное банкротство, полное презрение к достоинству человека, боготворение злата, угождение самым грубым требованиям плоти – стали делом явным, дозволенным, необходимым. Религия сделалась предметом совершенно посторонним; нравственность заключилась в подведении исправных итогов; умственные занятия – изыскание средств обманывать без потери кредита; поэзия – баланс приходорасходной книги; музыка – однообразная стукотня машин; живопись – черчение моделей. Нечему было подкрепить, возбудить, утешить человека; негде было ему забыться хоть на мгновение. Таинственные источники духа иссякли; какая-то жажда томила, – а люди не знали, как и назвать ее. Общие страдания увеличились (Одоевский: 69).

Для характеристики метаморфоз бентамовского утилитаризма в «Русских ночах» важно иметь в виду еще одно общее высказывание Фауста:

Но сохрани нас бог сосредоточить все умственные, нравственные и физические силы на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было: будут ли то железные дороги, бумажные прядильни, сукновальни или ситцевые фабрики. Односторонность есть яд нынешних обществ и тайная причина всех жалоб, смут и недоумений; когда одна ветвь живет на счет целого дерева – дерево иссыхает (Одоевский: 35).

В свете христианского реализма утопический яд материалистической и утилитаристской односторонности в понимании человека и творимой им истории заключается в отвлечении внимания от коренных духовно-нравственных конфликтов в его природе и в непредусмотрительности по отношению к заложенным в таком подходе последствиям «закона Я», в разрастании флюса «рабского», материального, низшего, эгоистического за счет «царского», духовного, высшего, альтруистического.

Одоевский и Достоевский не сомневались в том, что взаимосвязь иссякновения «таинственных источников духа», «положительных сил до-

бра и света» и оживления нигилистических сил «темной основы нашей природы» в «законе Я» прокладывает путь на кладбище европейской цивилизации. По многократно и акцентированно выраженному убеждению Достоевского, именно духовная ослабленность и нравственная необеспеченность либеральных и полулиберальных установлений, утилитарных мечтаний и позитивистских иллюзий, их произрастание из энтропийных корней эгоцентризма и открывает пути для их реальных мутаций и непредсказуемых результатов при достижении своекорыстных интересов и извращенно понимаемой пользы. В подобной антропосфере моральные гарантии и общепринятые юридические нормы перестают играть охранительную роль, становятся все более необязательными и относительными, все чаще начинают выполнять роль своеобразной пудры и дымовой завесы для наращивания и реализации материальных приобретений, открывая через демагогию лазейки, окна и двери для осуществления «права сильного», права «тигров и крокодилов», как выражается один из персонажей романа «Идиот» (Достоевский: 8, 245).

Рационализм, позитивизм и утилитаризм не пресекают, а лишь смягчают и усовершенствуют действие изначальных свойств «темной основы нашей природы» и вступают в невидимое противоборство с «высшей половиной» человека, с образом и подобием Божиим в нем, способствуют постоянно тлеющему нарушению социальной гармонии, перерастанию мира в войну. Достоевский пронизательно исследует образование почвы для такого перерастания, анализируя фактическое душевно-духовное состояние современных людей и раскрывая утопичность не только утилитаристских воззрений, но и столь популярной ныне теории наименьшего зла (демократические институты несовершенны, но лучшего, дескать, нельзя придумать). Говорят, размышляет писатель, что мир родит богатство, но лишь для одной десятой доли людей. От излишнего скопления богатства в одних руках развивается грубость чувств, капризных излишеств и ненормальностей, возбуждается сладострастие, провоцирующее одновременно жестокость и слишком трусливую заботу о самообеспечении. Болезни богатства, продолжает он, передаются и остальным девяти десятым, хотя и без богатства. Панический страх за себя сообщается всем слоям общества и вызывает «страшную жажду накопления и приобретения денег». Утробный эгоизм и приобретательская самозащита умерщвляют духовные запросы и веру в братскую солидарность людей на христианских началах. В результате же оказывается, что

буржуазный долгий мир, все-таки, в конце концов, всегда почти сам зарождает потребность войны, выносит ее сам из себя как жалкое следствие... из-за каких-нибудь жалких биржевых интересов, из-за новых рынков... из-за приобретения новых рабов, необходимых обладателям золотых мешков, словом, из-за причин, не оправдываемых даже потребностями самосохранения, а, напротив, именно свидетельствующих о капризном, болезненном состоянии организма (Достоевский: 25, 102).

Подобные закономерности заставляли Достоевского утверждать, что никакие умозрительные согласования индивидуальных и общественных интересов не способны предотвратить катастрофу, если сохраняется «низкое» состояние человеческих душ, видимое или невидимое столкновение интересов которых в их представлениях о полезном, порождает все новые материальные потребности и, соответственно, требует скрытого разнообразия всевозможных захватов. В результате мирное время рассудочных силлогизмов и идеологических теорий, технического прогресса и бескровных революций, если оно не способствует преобразению эгоцентрических начал человеческой деятельности, а, напротив, создает для них питательную среду, само накапливает враждебный потенциал и готовит грядущие катаклизмы, неизбежно в границах и атмосфере развития утилитарно-потребительских ценностей цивилизационного прогресса.

С точки зрения Достоевского, которую подтверждает антропологическая и историософская логика Одоевского, политическое, экономическое, культурное, научное развитие и успехи каждой нации получают реальное содержание и подлинное значение при единении людей во имя общего духовного и нравственного идеала в «законе любви», а не для господства жизнеощущения «после меня хоть потоп», не в «законе Я».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белопольский В.Н.* Достоевский и позитивизм. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1975. 74 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 439 с.
4. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 325 с.
5. *Соловьев Вл.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. 822 с.
6. *Сытина Ю.Н.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. 390 с.

-
7. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. М.: ИНИОН, 2011. № 28. С. 113–121.
 8. *Шульц А.С.* «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и полифонические романы Ф.М. Достоевского // Филологические науки. М.: Грамота, 2009. № 6. С. 21–26.
 9. *Hackard M.* Dostoevsky: Demonic rationalism. [Электронный ресурс]. URL: <https://soulofthecast.org/2015/09/04/dostoevsky-demonic-rationalism/> (Дата обращения: 18 марта 2019).
 10. *John P. Diggins.* Ideologie and Pragmatism: Philosophy or passion? // The American political science review. Cambridge: Cambridge University Press. 1970. Vol. 64. № 3. P. 879–906.
 11. *Tarasov B.* Рационализм, позитивизм и прагматизм как питательная среда для формирования преступного замысла Раскольникова // MundoEslavo. 2017. № 16. С. 262–272.
 12. *Zohrab Irene.* Dostoevsky and Herbert Spencer // Dostoevsky Studies. 1986. № 7. P. 45–72.

«ЖИВОЙ МЕРТВЕЦ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО КАК ИСТОЧНИК ОДНОГО ИЗ БАЗОВЫХ ПОЛОЖЕНИЙ ФИЛОСОФИИ ДОСТОЕВСКОГО И РЯДА СТРУКТУРНЫХ ПРИНЦИПОВ ЕГО ТВОРЧЕСТВА¹

Т.А. КАСАТКИНА

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: Эпиграф к первому произведению Ф.М. Достоевского, взятый из рассказа В.Ф. Одоевского «Живой мертвец», не так связан с самими «Бедными людьми», как с творчеством Достоевского в целом. Рассказ Одоевского не только стал источником ряда положений философии Достоевского, не только определил цели творчества писателя: выводить читателя к истинному бытию из сна повседневности, но и стал источником ряда художественных приемов, позволяющих изображать метафизическую глубину реальности. Благодаря рассказу Одоевского определилась роль фантастического в творчестве Достоевского.

Ключевые слова: философия писателя, Ф.М. Достоевский, В.Ф. Одоевский, фантастическое, сон как принцип организации текста, эпиграф.

Речь в статье пойдет о значении эпиграфа к первому произведению Достоевского для его творчества в целом.

Ф.М. Достоевский выбирает эпиграфом к своему самому первому произведению слова из «Живого мертвеца» В.Ф. Одоевского:

Ох уж эти мне сказочники! Нет чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в землю вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумаешься, – а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил (1, 13)².

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 the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

² *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты. В нашу за-

У Одоевского этот эпиграф входит в состав последнего абзаца, который чуть больше – и нам надо прочитать то, что осталось за пределами приведенного Достоевским текста: это поможет лучше понять, какие именно смыслы предпосылает Достоевский своему первому созданию.

– Что за глупый сон! – сказал он наконец, – индо лихорадка прошибла. Что за страхи мне снились, и как живо – точно наяву... отчего бы это? да! вчера я поужинал немного небрежно, да еще лукавый дернул меня прочесть на сон грядущий какую-то *фантастическую сказку*... Ох, уж мне эти *сказочники*! Нет чтоб написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное! а то всю подноготную из земли вырывают! Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже! читаешь и невольно задумываешься – а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретить им писать, так-таки просто вовсе бы запретить... На что это похоже? Порядочному человеку даже *уснуть* не дадут спокойно!.. Ух! до сих пор еще мороз подирает по коже... А уж двенадцать часов за полдень; эх я вчера засиделся; теперь уж никуда не поспеешь! Надо, однако ж, чем-нибудь развлечься. К кому бы поехать? к Каролине Карловне или к Наталье Казимировне?³

Видеть этот эпиграф, особенно зная содержание повести Одоевского в целом, в начале «Бедных людей» – если бы мы ничего больше не знали о дальнейшем творчестве Достоевского – довольно странно, потому что «Бедные люди» опознавались – во всяком случае В.Г. Белинским – и читателем, который вполне готовно за ним шел – как предельное выражение реализма и даже натурализма. «Бедные люди» воспринимались как концентрация трагичности жизни – но и как свидетельство того, что бедные люди, проживающие свою бедную жизнь, при этом не ниже любого дру-

дачу не входит говорить о тех небольших изменениях, которые Достоевский внес в текст Одоевского. См. об этом, в том числе: Турьян М.А. Об эпиграфе к «Бедным людям»: Модификации рефлектирующего / «разорванного» сознания // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 14. Л.: Наука, 1997. С. 88–95. И библиографию к статье М.А. Турьян.

³ Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. Примечания Е.Ю. Хин. ГИХЛ, 1959. [Электронный ресурс]. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/odoevskiy-povesti/odoevskiy-povesti.html> (Дата обращения: 28.06.2019). В цитатах курсив и курсив+полужирный шрифт – выделено мной. – Т.К. Полужирный шрифт – выделено автором.

гого человека. Читателю не то чтобы вновь сообщалось, что и крестьянки любить умеют, – но речь все же шла о достоинстве маленького человека в его повседневном бытии. И вдруг для этого текста, который в заданной Белинским парадигме естественно было воспринять описанным выше образом, эпиграфом берется утверждение, что все, что происходит с человеком, которому вдруг случится проснуться (хотя бы во сне) и осознать истинные пути и параметры своего бытия – есть следствие его чтения *фантастической сказки*.

В дальнейшем Достоевский все те свои тексты в составе «Дневника писателя», которые будут максимально выводить читателя к синтетически выраженным глубинным философским положениям автора, будет называть «фантастическими», включая это слово в жанровый подзаголовок.

Таким образом, еще с эпиграфа к его первому тексту мы можем проследить осознание Достоевским того, что *«фантастическое»* – это единственная вещь, которая способна построить мост между нашей «спящей» повседневной жизнью и нашим истинным бытием, способна приоткрыть нам нашу истинную природу, разбудить нас, проживающих жизнь без осознания, во сне – и помешать вновь заснуть⁴.

Если мы посмотрим на происходящее в «Живом мертвце», то увидим, что там человек, засыпая/умирая, впервые пробуждается к истинному видению жизни, осознает, как на самом деле устроен мир: как система сплошных и практически бесконечных линий причинно-следственных связей; как пространство, в котором последствия самого мелкого и незначительного человеческого поступка не гаснут, но непрерывно разрас-

⁴ Наиболее отчетливо и прямо это осознание высказано Достоевским вот в этой, неоднократно проанализированной мной цитате: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем *глубину*, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а **концы и начала – это всё еще пока для человека фантастическое**» («Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1, подглавка III. Два самоубийства (23, 144–145)).

таются и набирают силу, производят непредвиденные и нежелавшиеся зачинщиком следствия огромного размера на огромных временных и пространственных дистанциях. Словом, мы увидим все то, что в своем последнем романе «Братья Карамазовы» Достоевский многократно повторит голосами своих самых дорогих героев: «всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается» (14, 290).

Таким образом, эпитафия Одоевского наиболее отчетливо и очевидно для нас откроется и отзовется, раскрывая метафизическое сродство авторов, лишь в самом последнем романе Достоевского⁵.

Если нарисовать соотношение рассказа Одоевского, из которого взят эпитафия к «Бедным людям», с творчеством Достоевского, перед нами предстанет нечто вроде абриса кувшина с узким горлышком (рассказ) и мощным вместительным «телом» (практически все творчество Достоевского). Поэтому если в начале (в эпитафии) «Живого мертвеца» Одоевского сказано: «Об этом надобно написать целую книгу», то впоследствии выяснилось, что об «этом» – т.е. об идее **человеческой солидарности**, человеческого единства, человечества как единого организма – но такого, где соединены не «органы», а лица⁶ – нужно было написать целый корпус книг, и для этого потребовалось перо самого гениального русского писателя.

⁵ См. об этом подробнее мою статью: *Касаткина Т.А.* Темы эпитафия к «Бедным людям» в романе «Братья Карамазовы»: истоки идеи человеческой солидарности и единства мира у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 31. М.: Издатель Корнеев, 2014. С. 38–46. На очевидный факт связи первого эпитафия с последним романом указывалось в статьях: *Назирова Р.Г.* Владимир Одоевский и Достоевский // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 37–41. *Фридендер Г.М.* О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 4. Л.: Наука, 1980. С. 7–27.

⁶ Достоевский говорит о совсем другом типе того, что тоже можно назвать «организмом», он описывает состоявшее бытие человечества в его истинной форме так: «Мы будем лица, не переставая сливаться со всем» (20, 174). «Мы будем – лица», прежде всего значит, что мы – не члены тела. Мы – не обслуживаем сообща некое единое Лицо, но каждый из нас – лицо общего тела, каждый – смысловой центр, осваивающий общий чувственный опыт. См. об этом подробнее: *Касаткина Т.А.* Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 16–26.

Однако проблематика – это лишь самое очевидное. На самом деле, Достоевский позаимствовал из рассказа Одоевского не только одно из базовых положений своей философии, но и технические приемы, методики разработки этого базового положения. Наиболее очевидно эти приемы были использованы в «Сне смешного человека» – произведении, так же, как и роман «Братья Карамазовы», основывающемся на идее человеческой солидарности.

Именно в «Сне смешного человека» существо и глубина жизни являются герою во сне. Но Достоевский использует форму, предложенную Одоевским, иначе.

Герой Одоевского, соприкоснувшийся со своей истинной и настоящей природой, открывающейся как закон солидарности, ничего из этого соприкосновения не выносит – и лишь стремится как можно скорее «заснуть» опять: погрузиться в сонное бодрствование горизонтальной мертвой жизни, из которого он был впервые разбужен в посмертной жизни бодрствующего сна (сочетающего в себе *сон* и *смерть*), – и заодно запретить всякую «фантастическую сказку», чтобы перекрыть – для себя и всех – возможность незапланированного доступа к собственным глубинам.

Герой Достоевского, соприкоснувшийся с истиной в себе, увидевший истинную подкладку бытия мира, понявший принцип его функционирования, в итоге совершенно перерождается, потому что если он заразил «всех» идеей разъединения (идея у Достоевского не отвлеченное понятие, а «трихина», живое существо вещей, «конец и начало» видимого бытия, а «все» – не собирательное местоимение, а обозначение исходного единства) – то одновременно «все» «заразили» его идеей единого бытия: он поразил мир болезнью (поверхностной коростой), но вернулся на свою землю «зараженный» здоровьем (глубинным принципом истинной жизни). И если «все», существовавшие в гармонии человечества внутри себя и человечества со всем мирозданием, разложились в результате его единичного влияния на частицы «я»⁷, то душа смешного человека «за-

⁷ Кстати, совершенно непонятно, на чем основано умозаключение некоторых исследователей о том, что если смешному человеку удалось всех совратить, то, значит, в рассказе Достоевского был изображен не рай. Мы знаем, что история человечества «нашей земли» как раз и началась с совращения в раю, причем ровно с тем же эффектом, а именно – с эффектом обнаружения себя и своих границ, поскольку первое, что делает совращенный в раю человек – это видит свои границы и понимает, что он наг. И потом ему дают «одежды кожаные», которые, по многочисленным толкованиям св. отцов, и есть наша кожа, которая нас покрывает, – наша

ражается», а вернее – раскрывает в себе изначально там присутствовавшую идею всеобщности, которую он и приносит назад на нашу землю. При этом очевидно, что если однажды «заражение» от одного всей планеты произошло – ничто не мешает ему произойти снова. Можно рассчитывать на «эпидемию» открывания собственной глубины – это даже в каком-то смысле легче, чем вызвать «эпидемию» редукции себя к своей поверхности, к оболочке – своему «я»⁸.

Каким образом Достоевский технически перенимает прием Одоевского? Одоевский блестяще показывает внутри своего текста, как состоящие «сна» помогает сокращать те «длинные линии», на которых только и могут проявиться все последствия нами совершенного. В «Сне смешного человека» Достоевский проделывает именно это, ибо единственное, что там есть по-настоящему фантастического – это резкое, совершенно недоступное для нас в обычных условиях, сжатие времени и пространства, возможность для героя окинуть единым взором как материки, так и тысячелетия: «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающе ясностью, с ювелирски-мелочной отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, *через пространство и время*» (25, 108).

Таким образом, именно прием – ведь Достоевский именно применением приема объясняет название «фантастический» еще в «Кроткой» (см.: 24, 5–6) (согласно его объяснению, только технический прием и есть фантастическое – а все остальное реальнейший реализм, в обычных условиях скрытый от нас обыденным, «насущным видимо-текущим», и достижимый лишь при условии применения фантастического приема) – явля-

видимая граница. То есть – человек впервые обретает свое абсолютно отдельное бытие. Ровно то же – возникновение индивидуального, обособленного, закрытого для других существования – описывается как «сворачивание» и в «Сне смешного человека».

⁸ «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»). «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» (важный авторский концепт «Записок из подполья») – и больше ничего.

ется основанием для того, чтобы в жанровый подзаголовок произведения вошло слово «фантастический». Объяснив этот принцип в кратком предисловии к «Кроткой», он считает возможным специально не повторяться в «Сне смешного человека», ожидая от читателя внимания к авторским жанровым наименованиям и тому принципу, в соответствии с которым они даются.

В течение рассказа Достоевский несколько раз заострит на этом аспекте внимание читателя: дело здесь в том и вся фантастика состоит исключительно в том, что резко сокращаются столь большие для нас временные пространства, в обычных условиях делающие последствия одного поступка и, тем более, последствия существования каждого из нас в целом – для нас неочевидными. И в этом смысле можно сказать, что он практически копирует структурный принцип рассказа Одоевского и создает на его основе рассказ «Сон смешного человека».

Важно здесь еще то, что у Одоевского получается *замкнутый в себе* рассказ, заканчивающийся ровно тем же умственным и нравственным состоянием героя, которое предшествовало его «пробуждению во сне». Герой Одоевского просыпается, не может понять, где он находится, впервые ставит для себя вопрос (один из важнейших у Достоевского на протяжении всего его творчества), что же такое есть его «я»: «Живой мертвец» начинается с того, что герой видит «себя» лежащим (руки, ноги, голова) – и понимает, что это не он, первое откровение его пробуждения заключается в том, что для него прекращается отождествление «себя» с телом – и дальше «я» будет отличать себя от «него» – тела, ставшего трупом. Покою тела «я» потом позавидует. И «я» начинает существовать по совсем другим законам, чем те, которыми оно руководствовалось, обитая в пределах «трупа» и даже отождествляя себя с ним.

Одоевский показывает разноприродность бытия человека, который привычно видит себя как «я» внутри «трупа», и человека, который осознает себя как того, у кого нет ничего, что бы его *определило*, т.е. положило ему предел физически, но который, тем не менее, ощущает себя присутствующим локально – заметим – именно в тех местах (он говорит, что его туда «притягивает»), где *о нем начинают говорить*. То есть – это по-новому узнанное «я» существует лишь в точках пересечения своего бытия с иными человеческими судьбами и жизнями, в местах проявления последствий бытия этого «я» в прежнем качестве. В сущности, Одоевский здесь показывает нам материальность памяти. Оказывается, память – это не наши воспоминания, безотносительные к нынешнему бы-

тию того, кто ушел, а память, поминовение – это возникающее место присутствия здесь и сейчас того, кто ушел, кто, вроде бы, за пределами этого мира. На самом деле – не за пределами: он недоступен для зрения и слуха – но непременно присутствует в том месте («притягивается» к тому месту), где о нем говорят. Это *бытие* человека в памяти и в последствиях своих прижизненных действий – как один из вариантов посмертного существования – будет продумываться Достоевским в записи «Маша лежит на столе...».

Заметим и еще один момент, который потом отразится в «Братьях Карамазовых» очень интересным образом: казнь для героя наступает лишь в тот миг, когда он сам, пораженный последствиями своих поступков, своих мыслей, своего бытия, потребует себе казни, удивляясь, что она не наступает. То есть – когда он оценивает весь объем последствий своего пребывания в мире как настолько ужасный, что сам требует себе наказания.

И тогда ему впервые являются те, кто ушел раньше него. И сама казнь состоит во встрече лицом к лицу с теми, кто уже за гробом, обещания кому он нарушил – и тем самым разрушил и роковым образом повредил возможность посмертной общности с ними.

Итак, человек, по Одоевскому, проводит начало своего посмертия внутри того мира, в котором он совершал все свои поступки, дальнейшие следствия которых будут менять этот мир еще долгое время, и пребывает там ровно до того момента, пока не осознает весь ужас и масштаб не совершенного и прошедшего – но длящегося и непрекращающегося своего влияния на мир. По сути – до тех пор, пока он не скажет, как смешной человек: «Я развратил их всех». Примерно это в конце текста Одоевского и звучит – и ровно в этот момент героя обступают те, кто ушел раньше него – и нечто начинает происходить там – но происходящее там, вне пределов доступного нам мира, Одоевский оставляет за завесой.

В этот момент круг замыкается – потому что «живой мертвец» просыпается, обнаруживает, что его смерть – и впервые открывшаяся в ней глубина жизни – была сном – и радуется тому, что он – мертвец и может спокойно вернуться к плоскому горизонтальному бытию.

У Достоевского происходит нечто совершенно иное. Его герой, который хотел покончить с собой, потому что «все везде все равно», потому что он осознал всей своей жизнью, что все «все равно» – и это единственная причина его желания уйти из жизни: в ней нет ничего, что колебало бы это безразличие – просыпается из своего сна, который, «может быть, был совсем не сон», как апостол и проповедник – просыпает-

ся с мыслью, что да, все от него одного зависит – но зависит совершенно по-другому, чем он думал прежде, воображая мир функцией своего солипсического сознания.

Еще один излюбленный прием Достоевского, возможно, получивший свой импульс и начало от «Живого мертвеца», употребленный им неоднократно, как уже упоминалось выше, и в «Сне смешного человека»: «та же самая мысль – и совсем другая» (в «Подростке» эта идея выражена наиболее прямо). Эта идея отчетливо сформулирована в эпитафии Одоевского к «Живому мертвецу»: потому что «солидарность» и «круговая порука» – это, конечно, «то же самое и совсем другое». Что такое солидарность, Достоевский попытается показать и в «Сне смешного человека», и в «Братьях Карамазовых», а что такое круговая порука – он отчетливо покажет в «Бесах». Круговая порука – это когда навязанная, искусственно созданная солидарность строится на совсем другом основании: не на любви – а на страхе; когда она строится не на общем возрастании в своей человечности, а на общем совместном попрании своей человечности; когда, вместо жертвенной открытости каждого, все из страха за себя стремятся убить одного, чтобы оказаться не скрепленными, а повязанными кровью и жертвой.

Последнее, о чем нужно здесь упомянуть – о различении у Достоевского слов *фантастическое* и *фантазия*. Возможно, у них разное «происхождение» в текстах Достоевского: «фантазия» приходит в них от Жуковского (о чем прямо сказано в «Белых ночах», где фантазия показана как осознанное бегство от «насущенного видимо-текущего»), «фантастическое» – от Одоевского.

Фантастическое – максимальное приближение к «концам и началам» – глубина действительности – доступ к «живой жизни».

Фантазия – максимальное удаление от насущного видимо-текущего.

Фантастическое у Достоевского – ставший возможным благодаря некоему «техническому допущению» переход к той глубине жизни (концам и началам), что закрыта от нас насущным видимо-текущим. К той глубине, которая и есть сердцевина «живой жизни». Одним из ярких примеров такого перехода и прорыва являются и «Фантастические страницы» черновиков к «Бесам».

Фантазия – произвольное и ложное конструирование реальности, вызванное отвращением к насущному видимо-текущему («сапожной действительности») и пренебрежением им (наиболее отчетливо этот концепт будет развернут в романе «Подросток»).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. *Касаткина Т.А.* Темы эпиграфа к «Бедным людям» в романе «Братья Карамазовы»: истоки идеи человеческой солидарности и единства мира у Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 31. М.: Издатель Корнеев, 2014. С. 38–46.
3. *Касаткина Т.А.* Богословие Достоевского: проблемы понимания и описания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 16–26.
4. *Назирова Р.Г.* Владимир Одоевский и Достоевский // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 37–41.
5. *Турьян М.А.* Об эпиграфе к «Бедным людям»: Модификации рефлектирующего / «разорванного» сознания // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 14. Л.: Наука, 1997. С. 88–95.
6. *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. Примечания Е.Ю. Хин. ГИХЛ, 1959. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/odoevskiy-povesti/odoevskiy-povesti.html> (Дата обращения: 28.06.2019).
7. *Фридендер Г.М.* О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 4. Л.: Наука, 1980. С. 7–27.

КРИЗИС ОНТОЛОГИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ КАК СРЕДОТОЧИЕ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

С.В. СЫЗРАНОВ

Тольяттинский государственный университет

Аннотация: В творчестве Ф.М. Достоевского автор статьи усматривает ту связь онтологии, антропологии и философии языка, при которой человек выступает в качестве субъекта *онтологического суждения*. Учение об онтологическом суждении как основании всякого акта самосознания было развито С.Н. Булгаковым в книге «Трагедия философии» (1927). Опираясь на методологию Булгакова, автор показывает, что философское содержание «Записок из подполья» (1864) сопрягается с исследованием кризиса онтологического суждения. Самоанализ героя обнаруживает разрыв субстанциальных отношений между субъектом и предикатом в составе актов самосознания. Одновременно обнаруживаются и условия преодоления этого трагического состояния: очищение сердца, покаяние, возвращение к соборному сознанию.

Ключевые слова: художественная антропология, философия языка, кризис онтологического суждения, трагедия самосознания, библейские реминисценции, катарсис, покаянная интенция, соборное сознание, С.Н. Булгаков, Ф.М. Достоевский.

Постигая в своем творчестве «тайну человека», Достоевский раскрывает принципиальную связь онтологии, антропологии и философии языка: «Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать» (15, 205)¹. На языке философии это можно выразить так: человек есть субъект *онтологического суждения*. Учение об «онтологическом суждении» было развито о. Сергием Булгаковым в книге «Трагедия философии» (1927). Согласно Булгакову, «жизнь человеческого духа есть непрестанно осуществляющееся суждение: я есмь нечто»². Тройственная структура «онтологического суждения» – *подлежащее, сказуемое,*

¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Здесь и далее том и страница указываются в тексте в скобках.

² *Булгаков С.Н.* Трагедия философии // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1993. С. 391.

связка – заключает в себе образ троичности и лежит в основании всякого акта мысли, всякого акта самосознания:

Итак, в суждении запечатлен триединый образ субстанции, и имя этому образу – *человек*. Субстанция есть человек – сущая ипостась, имеющая в мире свое бытие, – подлежащее, получающее свое сказуемое и скрепленное с ним связкой. Человек есть живое суждение <...> Каково бы ни было суждение, познавательное или волевое, созерцательное или действенное, оно воспроизводит триединый лик бытия³.

У Достоевского человек как субъект онтологического суждения есть образ ипостасного Логоса, ипостасное «я», сверхприродное и сверхбытийное. Этот свой субъектный статус человек и призван «сознать и сказать», т.е. найти для него адекватное *сказуемое*, выражающее бытийную связь ипостасного и природного аспектов его существа. Таково задание человека в мире Достоевского. Но реальная картина сознания, как показывает писатель, характеризуется существенным искажением связей ипостасного «я» с его сказуемыми – психологическими содержаниями мысли, воли и чувства, пытающимися воссоздать подлежащее из самих себя. Тем самым для героя Достоевского закрывается доступ к другому «я» как полноправному и необходимому со-участнику, со-подлежащему всякого акта собственного самосознания. «Записки из подполья» и запечатлевают впервые этот кризис онтологического суждения как подлинную трагедию мыслящего сознания, как трагедию самосознающего духа.

«Записки» начинаются тремя емкими фразами, на которые не раз обращали внимание исследователи: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек» (5, 99)⁴. Эти слова вводят в самое средоточие философской проблематики повести: они констатируют отсутствие субстанциальных отношений между «я» как субъектом самосознания и

³ Там же. С. 415–416.

⁴ Т.А. Касаткина замечает: «<...> 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 после прочтения второй». См.: *Касаткина Т.А. Неизбежность филологии: проблема доступа к философии и богословию писателя (Аполлон и мысль в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского) // Русская литература и философия: пути взаимодействия. Вып. 1. М.: Водолей, 2018. С. 229.*

его предикатами. Развертыванием смысла этих трех фраз и определяется, как мы попытаемся показать, содержание и композиция произведения.

Смысл фразы «Я человек больной» эксплицируется в первой части «Записок» как проблематика искажения онтологического суждения, при котором исключается возможность нахождения ипостасного подлежащего в сфере чистого мышления. Перебирая различные возможные сказуемые к своему человеческому «я», Подпольный тут же отклоняет их как неадекватные тому глубинному, личностному «я», поисками которого он занят. Из ощущения этой неадекватности и проистекает вся непоследовательность мысли и поведения героя, весь алогизм его взаимоисключающих утверждений. Первое же свое предварительное самоопределение «я был злой чиновник» он тут же отменяет, признаваясь, что «в сущности никогда не мог сделаться злым», поскольку «сознавал в себе много-премного противоположных тому элементов», которые «нарочно не пускал наружу» (5, 100).

Можно догадаться, что препятствовало реализации этих добрых движений. Очевидно, это были некие мечтательные, сентиментальные порывы в духе «всего прекрасного и высокого», над которыми Подпольный далее так едко иронизирует. Эти движения могут быть содержаниями определенных планов жизни «я» как субъекта чувства, но никак не сказуемыми ипостасного субъекта. В этих лже-сказуемых герой не опознает раскрытие своего «я» как подлинно сущего, бытийно явленного в своих предикатах. Неприятие такого рода лже-сказуемых ведет к тому, что он «ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным» (там же). Подобное сознание, не находящее в себе ни ипостасного подлежащего, ни бытийно укорененного сказуемого, квалифицируется как безнадежно больное: «не только очень много сознания, но и всякое сознание болезнь» (5, 102).

Самоанализ подпольного мыслителя направлен к выяснению причин такого состояния и к поиску путей его преодоления. Критике подвергается, прежде всего, тот тип сознания, в котором в качестве подлежащего выступает субъект мышления, признающий себя всецело детерминированным так называемыми «законами природы». Это искаженное мышление ошибочно отождествляется героем с сознанием вообще, но результаты этого мышления – «каменная стена» и «дважды два четыре» – остаются для него абсолютно неприемлемыми. Страстная полемика с ними составляет основной пафос первой части «Записок».

В процессе этой полемики Подпольный разоблачает радикальное извращение, лежащее в основании большинства построений современной

ему теоретической и философской мысли и состоящее в абсолютизации логической способности сознания: «рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, то есть одной двадцатой всей моей способности жить» (5, 115). В этом пункте рефлексия героя и стоящего за ним автора вполне согласуется с выводами всей русской религиозно-философской мысли, от романтиков и славянофилов до мыслителей начала XX века. С точки зрения о. Сергия Булгакова (которую мы здесь разделяем), эта тенденция к доминированию «рассудка» является одним из результатов искажения структуры онтологического суждения: будучи лишь одной из граней психологического субъекта, лишь одним из модусов сказуемого, «рассудок» претендует на статус ипостасного подлежащего. Этим претензиям «рассудка» с его идеалом жизни «по табличке» герой противопоставляет свое свободное, иррациональное «хотение», поскольку оно «сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность» (5, 115). Показательно, здесь, конечно, неразличение личности и индивидуальности. Но важно и то, что здесь обнаруживается глубинный импульс всей первой части «Записок» – поиск героем своего личного «я» как подлинно сущего. Усматривая основание личности в «хотении», подпольный мыслитель приходит к другой разновидности искажения онтологического суждения, при которой в качестве подлежащего выступает «я» как носитель волевого стремления. Этот ход мысли был опробован, как известно А. Шопенгауэром, у которого «субъект оказывался лишь временным и иллюзорным центром, одним из рефлексов слепой и раскапризничавшейся воли»⁵. Нечто подобное констатирует и подпольный мыслитель: воля, будучи манифестацией чистого становления, сама из себя не способна прийти ни к какой устойчивой структуре, т.е. ни к какой фиксации сказуемого: «человек, может быть, любит только один процесс достижения цели, а не самую цель <...> может быть, и вся-то цель на земле только и заключается в этой непрерывности процесса достижения» (5, 118). Однако такой итог героя также не устраивает. Вместе с динамическим импульсом «хотения», реализуемым через «сомнение и отрицание», он обнаруживает в сознании глубинную направленность к некоему положительному «идеалу», связанному с разрешением проблемы отношений индивидуально-го и социального, личного и всеобщего («я для себя» и «я как все» – необходимость введения этих категорий именно в такой формулировке бу-

⁵ Булгаков С.Н. Указ. соч. С. 349.

дет обоснована ниже). Содержание этого идеала приоткрывается методом «отрицания отрицания»: «высунутый язык» как жест радикального отрицания, приготовленный для «хрустального здания» и «капитального дома», аннулируется: «Напротив, я бы дал себе совсем отрезать язык, если б только устроилось так, чтоб мне самому уже более никогда не хотелось его высовывать» (5, 120–121). «Высовывание языка» можно понять как символ всего подпольного дискурса первой части – феноменологического снятия мнимых сказуемых ненайденного подлежащего. И вот в предпоследней, X главе первой части «Записок», из глубин сознания героя рождается потребность отрицания самого этого дискурса, т.е. потребность самоотрицания как формы подлинного самоутверждения. Минуты стадии феноменологии и трансцендентализма, дискурс Подпольного обнаруживает тяготение к диалектике, однако к подлинному диалектическому синтезу не приходит. Едва ли корректно именовать его «диалектиком», как это принято до сих пор с легкой руки В.В. Розанова и Л.И. Шестова. Первая часть «Записок» завершается лишь обнаружением условий подлинного диалектического философствования: «хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца – полного, правильного сознания не будет» (5, 122). «Сердце» здесь есть то глубинное средоточие, в котором обретается личное «я» как субъект «полного сознания», а стало быть, и «полного» суждения. Это последнее предполагает «отрицание отрицания» не как акт «ума», но как акт «сердца». Исследованию болезни «помраченного» сердца и путей восстановления сердечного акта «полного сознания» посвящена вторая часть «Записок». Ее основное содержание можно рассматривать как развертывание смыслового потенциала фразы «Я злой человек».

Приступая ко второй части «Записок», Подпольный сталкивается с проблемой диалогической организации своего дискурса: «для чего в самом деле я называю вас “господами”, для чего обращаюсь к вам, как будто и вправду к читателям?» (там же). За этим вопрошанием стоит, в конечном счете, вопрос об онтологическом статусе другого сознания, другого «я». Герой пытается решить его с позиций подпольного сознания: «Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья» (там же). Но чуть выше сам же отвергает авторитетность подпольной позиции: «вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но никак не найду! К черту подполье!» (5, 121). Глубже подпольной позиции, отрицающей самостоятельный статус другого сознания, таится иная, ей противоположная. Пользуясь терминологией

С.Н. Булгакова, можно сказать так: герой тяготеет подпольной установкой *моноипостасности*, ощущая ее нежизненность, и тайно желает перехода к *со-ипостасности* как подлинно жизненной позиции субъекта *соборного* сознания. Эта глубинная интенция пронизывает дискурс Подпольного на протяжении всего произведения: голос соборного сознания «нераздельно и неслиянно» со-присутствует в слове героя, проявляясь в виде скрытых библейских реминисценций. Значительный вес имеют в дискурсе «Записок» отголоски Псалтири. В частности, отмечались парафразы 136 псалма в словах: «да отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу» и последующем пассаже об «отрезанном языке» (5, 120)⁶.

Однако актуализация со-ипостасности личного «я» требует решения проблемы совмещения двух установок сознания – «я сам по себе» и «я как все», впервые выдвинутой Достоевским в повести «Двойник» (1846), где сами эти формулы непосредственно введены в речь героя. Но для господина Голядкина эта проблема оказалась непосильной: отказ от первой установки и принятие второй привели к разрушению его сознания. У Подпольного дело осложняется тем, что к упомянутым двум установкам добавляется третья – «все как я». Противостояние этих трех установок знаменует трагическую ситуацию распада сознания, не обретающего в себе субъекта онтологического суждения. В первой части «Записок» условия преодоления этого распада исследуются аналитически. Во второй части эти же условия прослеживаются в перипетиях трагического сюжета, кульминацией и развязкой которого становится эпизод второй встречи героя с Лизой.

Речь Подпольного к Лизе в момент их первой встречи не была только эстетической «игрой»: «игра, игра меня увлекала; впрочем не одна игра» (5, 162). Образ блудницы предстает герою не только извне, но и изнутри его сознания – как его собственный внутренний архетип. Обращаясь к Лизе, он подсознательно обращается к своей собственной гибнущей душе. Это способствует пробуждению глубинных движений духа, актуализации связующих героев покаянных интенций. В сердце Лизы эти движения нашли живой и горячий отклик, но в Подпольном остались лишь очень сильным, но преходящим порывом. Причина этому приоткрывается в сцене столкновения героя со слугой Апол-

⁶ См.: *Михновец Н.Г.* 136-й псалом в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005. С. 61–91.

лоном⁷. Герой пасует перед Аполлоном именно потому, что не способен ни вполне отрешиться от установки «я сам по себе», ни провести ее с абсолютной последовательностью, поскольку неустранимой для него остается и позиция «я как все». Воплощенная в фигуре Аполлона претензия на абсолютную моноипостасность намекает на inferнальные истоки его власти над Подпольным. «Это была язва моя, бич, посланный на меня провидением» (5, 167) – за этими словами встает образ «ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион (Губитель)» (Откр. 9: 11). В момент финального катартического потрясения власть Губителя над душой героя почти низвергнута: «Тут сердце и во мне перевернулось» (5, 175). Однако вскоре она восстанавливается в прежней силе: «в сердце моем зажглось и вспыхнуло другое чувство <...> чувство господства и обладания» (там же). Но эта победа не окончательная. Это лишь один из моментов той борьбы «дьявола с Богом в сердце человека» (14, 100), художественным исследованием которой стало все творчество писателя.

Последним, самым сильным впечатлением в воспоминаниях Подпольного, остался могущественный порыв к покаянию: «Упасть перед ней, зарыдать от раскаяния, целовать ее ноги, молить о прощении!» (5, 177). Ум, отступая перед властным движением сердца, переживает момент «умоперемены», сливающей слово героя с голосом соборного сознания: «И вот женщина того города, которая была грешница <...> ставши позади у ног Его и плача, начала обливаться ногами Его слезами <...> и целовала ноги Его и мазала миром» (Лк. 7: 37–38). Слышатся здесь и отголоски покаянных молитв: «Твои же ми подаждь нозе, и держати и целовати, и струями слезными, яко многоценным миром, сия дерзостно помазати» (Молитва св. Симеона Нового Богослова). Покаянный порыв героя не получил продолжения: ум вновь вступил в свои права. Но образ ка-

⁷ Фигура этого персонажа до недавнего времени оставалась вне поля зрения исследователей. Т.А. Касаткина в цитированной выше статье обратила внимание на присутствие мотивов, восходящих к античной мифологии Аполлона, и предложила ряд плодотворных суждений относительно их художественных функций. На наш взгляд, за этими мотивами скрывается огромный слой мифологического содержания произведения, связанный с соотношением *титанического*, *дионисического* и *аполлинического* начал в сознании человека Нового времени. Разработка этой проблематики может стать предметом специального исследования, методологические основания которого следует искать в трудах А.Ф. Лосева, прежде всего – в работе «Античная мифология в ее историческом развитии» (1957).

ющейся блудницы навсегда остался в глубинах его памяти как незабываемый ориентир на пути восстановления «полного» сознания. Этот пункт финала второй части симметричен аналогичному пункту финала первой части. В обоих случаях зафиксирован момент «умоперемены» как «отрицания отрицания»: в первом случае как акт ума, во втором – как акт сердца. Так реализуется ключевой принцип музыкальной композиции «Записок»: *punctum contra punctum*⁸. «Суд над собой», «исправительное наказание» – эти характеристики «Записок» свидетельствуют, что их написание стало для Подпольного замещением покаяния.

В эпилоге в центр внимания выдвигается установка «все мы», в основе которой лежит существенно переосмысленная позиция «все как я». В первой части произведения «всемство» могло служить оправданием подполья: «и переделываться-то, может быть, не во что» (5, 102). Здесь же оно знаменует осознание включенности во всечеловеческую трагедию отпадения от «живой жизни»: «мы все отвыкли от жизни <...> до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей “живой жизни” какое-то омерзение» (5, 178). Такого рода осознание представляет собой существенный шаг на пути преодоления подполья. Опыт прикосновения к «живой жизни» не остался бесследным в душе героя: из него возникла та покаянная интенция, которая является глубинным движущим импульсом «Записок». Окрашенные этой интенцией, три исходные фразы текста получают иное звучание: «Да, я человек больной. Да, я злой человек. Но, хотя и непривлекательный, я – человек». Актуализация уступительной интонации в третьей фразе выносит за скобки все «подполье», оставляя чистое «Я – человек»⁹. Это и есть, по-видимому, та идеальная модель онтологического суждения, которой взыскует сознание Подпольного. Сверхбытийное ипостасное подлежащее («я сам по себе») осуществляет свою сказуемость через всечеловечность своей природы («я как все»), последняя же воипостасируется в своем ноуменальном подлежащем («все как я») – такова картина «живой жизни» «полного сознания», жажда кото-

⁸ Принцип музыкального контрапункта нагляден и в той смене ролей, которая происходит в финале произведения: в кающейся блуднице проступает образ Спасителя, в мнимом «спасителе» – образ блудницы.

⁹ Эту интонацию – сквозь все безобразие подполья – слышал В.В. Розанов: «на бессильно опустившемся теле девушки, возрожденной и потом истерзанной, выскакивает какая-то гнусная фигура, без имени и без образа, и кричит: “я – человек”», см.: *Розанов В.В. О легенде «Великий инквизитор» // О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 97.*

рой пронизывает все «Записки». У Достоевского, таким образом, мы находим то соотношение «ипостаси» (личности) и «природы» в существе человека, которое является основополагающим для православного богословия личности:

<...> личность есть несводимость человека к своей природе. Именно несводимость, а не «нечто несводимое» <...> потому что не может быть здесь речи о *чем-то* отличном, об «иной природе», но только о *ком-то*, кто отличен от собственной своей природы, о ком-то, кто, содержа в себе свою природу, природу превосходит, кто этим превосходством дает существование ей как природе человеческой и тем не менее не существует сам по себе, вне своей природы, которую он «воипостасирует» и над которой он непрестанно восходит, ее «восхищает» (extasie) <...>¹⁰.

Рассмотрение подпольного дискурса в свете парадигмы онтологического суждения не только вводит в самое средоточие философской проблематики «Записок из подполья», в центре которой стоит проблема личности как ипостасного подлежащего, но и открывает плодотворные перспективы для исследования широкого круга проблем творчества писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков С.Н. Трагедия философии // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 1. С. 311–518.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Касаткина Т.А. Неизбежность филологии: проблема доступа к философии и богословию писателя (Аполлон и мышь в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского) // Русская литература и философия: пути взаимодействия. Вып. 1. М.: Водолей, 2018. С. 217–240.
4. Лосский В.Н. Богословское понятие человеческой личности // Лосский В.Н. По образу и подобию. М.: Издательство Свято-Владимирского Братства, 1995. С. 106–116.
5. Михновец Н.Г. 136-й псалом в творчестве Ф.М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17. СПб.: Наука, 2005. С. 61–91.
6. Розанов В.В. О легенде «Великий инквизитор» // О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 73–191.

¹⁰ Лосский В.Н. Богословское понятие человеческой личности // Лосский В.Н. По образу и подобию. М.: Издательство Свято-Владимирского Братства, 1995. С. 114.

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ

И.С. СЕЛЕЗНЕВ

Волгоградский государственный университет

Аннотация: Автор статьи на материале романа Ф.М. Достоевского «Под-росток» выявляет механизмы, лежащие в основе конструирования идентичности героя. Выдвигается гипотеза о том, что текст романа представляет собой попытку Достоевского реконструировать возможный дискурс, направленный на формирование собственного «Я». В результате проведенного анализа автор выделяет три аспекта процесса конструирования идентичности – дискурсивный, образный и поведенческий. Предлагается определение понятий идентичности, идентификации и объекта идентичности. При помощи сформулированной терминологии автор предлагает объяснительную модель феномена двойничества, представленного в текстах Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, идентичность, идентификация, объект идентичности, конструирование идентичности, имя идентичности, двойничество.

Творчество Ф.М. Достоевского дало богатый материал для философских построений, чему доказательство – многочисленные работы о писателе М.М. Бахтина¹, Н.А. Бердяева², Г.С. Померанца³ и многих других. По замечанию Г.С. Померанца, русская философия вообще «вышла из Достоевского»⁴.

Одним из тех, для кого проза Достоевского стала толчком к созданию целой философско-религиозной концепции, является французский католический мыслитель Рене Жирар, сконцентрировавшийся на мотиве двойничества, присутствующем во многих произведениях Достоевского⁵. С точки зрения Жирара, эта проблема антагонистов-двойников и их парадоксальные отношения, в которых восхищение смешивается

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1979.

² Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского: главы из книги // Волга. 1988. № 10. С. 146–165.

³ Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990.

⁴ Там же. С. 6.

⁵ Жирар Р. Достоевский: от двойственности к единству. М.: Издательство ББИ, 2013.

с ненавистью и отвращением, стоит в центре творчества Достоевского. Конфликт таких партнеров-соперников встречается в узловых моментах развития сюжетной линии произведений: Иван Карамазов и Смердяков, Шатов и Ставрогин, Трусоцкий и Вельчанинов, Аркадий Долгорукий и Версиков и т.д. По Жирану, феномен двойничества объясняется миметической природой желаний.

На наш взгляд, для того чтобы пролить свет на данную проблему, необходимо обратиться к еще одной линии произведений Достоевского, оставшейся в тени в концепции Жирана. Это – процесс конструирования идентичности героя, детальнее всего представленный в романе «Подросток». Прежде чем приступить к анализу этого явления в тексте романа, дадим определение понятию «идентичность», которого будем впоследствии придерживаться. Идентичность – это комплекс поведенческих паттернов, образных представлений «Я» и мировоззренческих установок, зафиксированный в именах субъекта идентичности и его устойчивых социальных практиках. Данные в определении концепты получают свое развитие.

Роман «Подросток» (1875) стал очередным художественным экспериментом Достоевского, в котором автор сделал попытку реконструировать возможный дискурс человека, находящегося на стадии формирования «Я». Текст романа представляет собой запись рефлексии главного героя о событиях его жизни за прошедший год: «если я вдруг вздумал записать слово в слово всё, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся»⁶. С первых же страниц романа мы замечаем, что герой и «автор» записок осуществляет рефлексия не только своей внутренней и внешней жизни, но и собственного производимого текста: «<...> даже, думаю, и тон этот пошел: дав себе слово уклоняться от литературных красот, я с первой строки впадаю в эти красоты. Кроме того, чтобы писать толково, кажется, мало одного желания»⁷. Однако всякий раз, когда Аркадий Долгорукий доходит в своем внутреннем монологе до описания себя, он допускает видимое противоречие и сам же фиксирует это: «Кроме ста рублей, у меня, как уже известно, мужество, упорство, непрерывность, полнейшее уединение и тайна. <...> Признаюсь в этом с негодованием и искренно, я всегда выдавал себя сам словами и торопился, а потому и

⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. Л.: Наука, 1974. С. 5.

⁷ Там же. С. 6.

решился сократить людей»⁸. Подросток приписывает себе качества, которыми не обладает. Как объяснить это странное место в тексте? Герой делает это на страницах своего личного дневника, который он не собирается публиковать и пишет для себя. Он хочет казаться самому себе не таким, какой он есть? Нет, Долгорукий сам фиксирует, что не обладает этими свойствами, значит, не питает иллюзий на счет себя. Не приходится также довольствоваться объяснением этого противоречия одной лишь нелогичностью героя, ведь далее в тексте Достоевский дает понять, что подросток осознает собственную противоречивость.

Однако, несмотря на то, что Долгорукий осознает несоответствие своих слов и действий, он не идентифицирует переход своего дискурса в принципиально иной модус. В самом деле, когда герой описывает свое социальное поведение, он следует рациональному дискурсу, в котором видны логические связи посылок и выводов. В сущности, он осуществляет довольно точное, что видно из дальнейшего повествования, феноменологическое описание своего «Я». Однако, когда Долгорукий говорит о качествах своей личности, которые он только желает иметь, как об уже присущих ему свойствах, он незаметно для себя переходит к квазимифологическому дискурсу, осуществляя уже не подобие феноменологической дескрипции, а попытку конструирования своей идентичности. В этот момент герой стремится придать своему дискурсу магический импульс, сделать собственную речь средством преобразования «Я» через присвоение новых свойств. Иными словами, герой романа осуществляет *идентификацию*⁹, т.е. соотнесение себя с компонентами желаемой для него идентичности. Из текста произведения также известно, что эти качества – «упорство, непрерывность, уединение» в мире Долгорукого соединяются в имени той идентичности, которую он избрал для себя: «моя идея – это стать Ротшильдом»¹⁰.

Итак, герой стремится называться Ротшильдом, что значит для него, во-первых, быть упорным в своем характере, во-вторых, совершать непрерывное накопление денежных средств, увеличивая свое состояние и, наконец, сознавать тайное превосходство над остальными людьми, ведя уединенную жизнь. Так Долгорукий разворачивает имя, с которым он себя идентифицирует. Здесь герой осуществляет конструирование иден-

⁸ Там же. С. 69.

⁹ *Тхагапсоев Х.Г.* Идентичность как философская категория и мера социального бытия // *Философские науки.* 2011. № 1. С. 15.

¹⁰ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. С. 66.

тичности на вербальном уровне, создавая дискурс о себе и о своей возможной и желаемой идентичности. Таким образом, можно говорить о том, что Достоевский дает речевой образец *дискурсивной идентификации*, сущность которой заключается в номинативной практике соотношения себя с именем возможной идентичности.

Разумеется, данный феномен выходит за рамки художественного текста. Дискурсивная идентификация является атрибутом всякого процесса формирования идентичности, который проходит индивид в ходе социализации. В самом деле, идентичность невозможна без имени, которое содержало бы в свернутом виде программу социального поведения индивида или группы. В свою очередь, присвоение идентичности осуществляется, в том числе, в ходе номинативных практик – через присвоение имени. Именем идентичности мы называем здесь такой концепт, с которым носитель идентичности соотносит свое «Я» и который содержит комплекс императивов, определяющих поведенческий рисунок личности. Действительно, имя Ротшильда включает в себе для Долгорукого комплекс предписаний, призванных сформировать его характер и поведение. Идентифицируя себя с этим именем, герой попадает в зону влияния императивов, которые, по его интерпретации, содержатся в имени Ротшильда: «будь упорным!» «Живи уединенно!» «Непрерывно накапливай благосостояние!» и т.д. Здесь перед нами вновь предстает не рациональный аспект процесса идентификации: имя идентичности не столько описывает и фиксирует черты сущего, сколько осуществляет прорыв к возможному через трансляцию императивов носителю имени. В свете этих размышлений становится понятным исток внутреннего раскола и противоречивости главного героя «Подростка». Как и другой персонаж Достоевского с говорящей фамилией Раскольников, Аркадий Долгорукий находится на стадии только формирования идентичности, которая с неизбежностью предполагает расколотость сознания, как минимум, на личное «Я» и желаемое «Я».

Здесь обнаруживается одна из ключевых антропологических идей, лежащих в основании художественного мира Достоевского – человек по природе своей диалогичен, так как расколот и носит в себе несколько голосов. Имеется в виду не только то, что человек стремится раскрыться навстречу Другому, но и что человек предстает для самого себя как Другой. Это внутреннее и внешнее многоголосие романов Достоевского, описанное в работах о писателе М.М. Бахтиным, является действительно идейным и сюжетным стержнем его прозы.

Но вернемся к рассматриваемому процессу конструирования идентичности Аркадия Долгорукого. В своих записках герой делает следующее важное для нас признание: «<...> во всю жизнь, во всех мечтах моих о том, как я буду обращаться с людьми, – у меня всегда выходило очень умно; чуть же на деле – всегда очень глупо»¹¹. Мы узнаем из этих слов, во-первых, что герой направляет воображение на создание образа своего социального поведения; во-вторых, делает попытку реализовать этот образ в действиях; в-третьих, терпит фиаско в последнем предприятии. Известны, однако, и другие, более успешные попытки Долгорукого влиять на свое поведение в соответствии с его проектом ротшильдовской идентичности. Это рассказ героя об «аскезе» в пище и накоплении карманных денег, а также случай удачной спекуляции на аукционе¹².

Из этих примеров становится ясно, что процесс идентификации Долгорукого происходит еще, как минимум, на двух уровнях – образном и поведенческом. Достоевский акцентирует внимание читателя на том, что герой культивирует в воображении образы «Я», существующие всякий раз в социальном контексте. Долгорукий неоднократно подчеркивает субъективную важность этих грез, и мы видим, что они соответствуют общему направлению его идентификации. Помимо этого, в романе дается подробное описание того, как герой формирует новые поведенческие привычки своей личности, которые можно свести к трем группам: аске-

¹¹ Там же. С. 69.

¹² Там же. С. 67: «Когда я выдумал “мою идею” (а в красном-то каленье она и состоит), я стал себя пробовать: способен ли я на монастырь и на схимничество? С этой целью я целый первый месяц ел только один хлеб с водой. Черного хлеба выходило не более двух с половиною фунтов ежедневно. Чтобы исполнить это, я должен был обманывать умного Николая Семеновича и желавшую мне добра Марью Ивановну. Я настоял на том, к ее огорчению и к некоторому недоумению деликатнейшего Николая Семеновича, чтобы обед приносили в мою комнату. Там я просто истреблял его: суп выливал в окно в крапиву или в одно другое место, говядину – или кидал в окно собаке, или, завернув в бумагу, клал в карман и выносил потом вон, ну и все прочее. Так как хлеба к обеду подавали гораздо менее двух с половиною фунтов, то потихоньку хлеб прикупал от себя. Я этот месяц выдержал, может быть только несколько расстроил желудок; но с следующего месяца я прибавил к хлебу суп, а утром и вечером по стакану чаю – и, уверяю вас, так провел год в совершенном здоровье и довольстве, а нравственно – в упоении и в непрерывном тайном восхищении. Я не только не жалел о кушаньях, но был в восторге».

за, накопление денег, спекуляция. Это поведение никоим образом не детерминировано внешними обстоятельствами жизни Долгорукого и, несомненно, является частью его проекта по выстраиванию идентичности под именем «Ротшильд». Подросток делает попытки реализовать на уровне поведения именно те свойства, которые фигурировали в качестве ключевых в дискурсе идентификации героя, описанном выше.

Таким образом, необходимо выделить три сущностных аспекта процесса идентификации – дискурсивный, образный и поведенческий. Исходя из этого, считаем возможным на художественном материале романа «Подросток» дать определение процессу идентификации, играющему ключевую роль в деле конструирования идентичности: *идентификация – это процесс дискурсивного, образного и поведенческого соотношения себя с объектом идентичности*. Объектом идентичности мы называем единство имени, образа и поведенческой модели, с которым идентифицирует себя субъект идентичности. В случае главного героя романа «Подросток» объектом идентичности выступает «Ротшильд», который для субъекта идентичности Долгорукого раскрывается в дискурсе об этом имени (например, «упорство характера»), образных представлениях социального «Я» («схимник»¹³) и в социальном поведении героя (спекуляция на аукционе).

Несомненно, что в прозе Достоевского обнаруживается высокий интерес автора к процессу формирования личности. Однако возникает вопрос – с чем связан такой интерес писателя к этой теме? Почему целый роман Достоевский посвящает этой проблеме? Что этот факт может сообщить нам о мировоззренческих основаниях художественного мира автора? Ответы на эти вопросы можно получить, исследовав наброски Достоевского к статье «Социализм и христианство»¹⁴. В этих записях писателя обнаруживаются его взгляды на историю развития культуры. Согласно Достоевскому, человеческое общество проходит в своем культурном развитии три этапа: первобытно-патриархальный, цивилизационный и христианский. Первый этап характеризуется естественной цельностью человеческого общества, несвободным следованием патриархальному порядку культуры. На втором этапе неизбежно происходит отрицание существующего порядка вещей в ходе процесса становления личности и пробуждения самосознания индивида. Наконец, третий этап, христианский, зна-

¹³ Там же. С. 76.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 20. Л.: Наука, 1980. С. 191.

менуется собой уже свободное возвращение человека в первоначальную целостность и единство с обществом и Богом через приобщение к Христу.

Эта историософия Достоевского проливает свет на многие мотивы его творчества и, что важно в рамках данного исследования, на проблему конструирования идентичности в текстах автора. Становится понятным, из каких мировоззренческих оснований вытекает сквозной мотив преступления в прозе Достоевского. В самом деле, сюжет преступления видимым образом совпадает с этапом становления личности в историософии Достоевского, когда происходит отрицание индивидом того культурного порядка, в котором он существует. На наш взгляд, в художественном мире Достоевского выражением этого первичного строя, в котором оказывается герой и который он стремится преодолеть, является фигура отца. Герои-бунтари, как правило, противостоят своим отцам: антагонист Петра Верховенского в «Бесах» – его отец Степан Трофимович, в центре сюжета «Подростка» – конфликт Долгорукого и Версилова, наконец, в «Братьях Карамазовых» эта тема достигает своего апогея в истории убийства отца семейства Федора Карамазова. Мы не найдем в текстах Достоевского положительного образа отца. О сюжете отцеубийства в прозе Достоевского написано множество трудов, нас в данном случае интересует связь этого мотива с темой идентичности. Символическое отцеубийство – это акт отказа от первичного «естественного» объекта идентичности героя. Только после этого возникает субъект идентичности и сам процесс ее конструирования. На этом этапе субъект идентичности выбирает вторичный объект идентичности, который он стремится интериоризировать. Здесь появляется уже известный нам «внутренний раскол» героя, столь характерный для персонажей Достоевского и лучше всего выраженный в формуле Раскольникова «тварь я дрожащая или право имею». Возникает желаемый объект идентичности и его тень, которая представляет собой прошлую, «естественную» идентичность героя и от которой он стремится избавиться. Таким образом, герой переживает конфликт объектов идентичностей. Это значит, в свою очередь, что герой не обладает целостной идентичностью и в просвете этого раскола зияет бездна. Как пишет Г.С. Померанц, Достоевский – это «кружение в бездне, парение, которое само по себе становится опорой»¹⁵. В самом деле, человек в текстах Достоевского предстает вне своего соци-

¹⁵ Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990. С. 4.

ального статуса, последний всегда может быть обнулен и не детерминирует поведение героя. Отсюда следует вывод, что в художественном мире Достоевского окончательное обретение идентичности невозможно: человек онтологически не способен осуществить предельный синтез субъекта и объекта идентичности в силу своей смертности. Человек не тождественен ничему из наличного в сущем, а потому обладает свободой. Позже эта позиция ляжет в основание философского направления экзистенциализма.

Итак, вернемся к проблеме двойничества, обозначенной нами в начале. Что дают для данной проблемы полученные результаты исследования логики процесса идентификации в текстах Достоевского? Как объяснить возникновение фантазма двойника с точки зрения процесса идентификации? На наш взгляд, появление двойника – это эффект отождествления желаемого объекта идентичности с субъектом идентичности – ее носителем. В самом деле, герой, встречающий своего двойника, испытывает к нему всякий раз один и тот же комплекс чувств: экзальтированное восхищение личностью двойника и отвращение к нему же. Вот как Достоевский описывает такой эмоциональный опыт в «Бесах»: «Волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы, как коралловые – казалось бы писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен»¹⁶.

Эта противоречивая эмоциональная смесь восхищения и отвращения объясняется тем, что восхищение направлено здесь на объект идентичности, т.е. на желаемое имя, образ и модель поведения «Я», а отвращение возникает к субъекту, владельцу этой идентичности вследствие ложного отождествления объекта идентичности и ее носителя. В такой ситуации носитель желаемой идентичности становится препятствием к ее присвоению и возникает конфликт, из которого подверженный фантазму двойника обычно не в силах выйти самостоятельно из-за непонимания механизмов такого конфликта.

Теперь зададимся обратным вопросом: что феномен двойничества объясняет в сущности процесса идентификации? На наш взгляд, двойничество указывает на мифические корни процесса идентификации в том смысле, что идентичность – это всегда воображаемое тождество «Я» и объекта идентичности, недостижимое в эмпирической реальности. А.Ф. Ло-

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 37.

сев определял миф как «развернутое магическое имя»¹⁷. С нашей точки зрения, идентичность также базируется на мифическом тождестве «Я» с суггестивным именем, содержащем жизненную программу индивида или группы. Идентичность и процесс ее конструирования – идентификация – существует в структуре мифа. Она может мимикрировать под логические структуры дискурса или поведения, как в случае главного героя «Подростка» Аркадия Долгорукого, однако не способна избежать воображаемого отождествления, лежащего в ее основе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1979. 236 с.
2. *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского: главы из книги // Волга. 1988. № 10. С. 146–165.
3. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. *Жиран Р.* Достоевский: от двойственности к единству. М.: Издательство ББИ, 2013. 162 с.
5. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. 559 с.
6. *Померанц Г.С.* Открытость бездне: встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990. 384 с.
7. *Тхагансоев Х.Г.* Идентичность как философская категория и мера социального бытия // Философские науки. 2011. № 1. С. 10–25.

¹⁷ *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Мысль, 2001. С. 215.

МИРОВОЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОЛЬФАКТОРНОЙ ОБРАЗНОСТИ И СИМВОЛИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

А.Д. ВОРОБЬЕВА

Волгоград

Аннотация: Выделяется два режима функционирования ольфакторной среды: символический и натуралистический. Первый предполагает встраивание в культурные практики идей, образов и впечатлений, связанных с восприятием запахов, через их символизацию. Второй – через поиск субстратов, источающих запахи. В произведениях Ф.М. Достоевского представлены оба этих режима. Однако писатель занимает отстраненную позицию, что объясняется его стремлением к идеалу освобождения, достигаемого через отрицание.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, ольфакторность, запах, мировоззрение, символизм, натурализм.

Ф.М. Достоевский – один из немногих писателей, сумевших сделать запах частью сюжета художественного произведения. Конечно, мастерские описания ароматов и зловоний встречаются у многих известных литераторов. Особенно славится описаниями запахов Э. Золя, великолепно воспроизведший атмосферу парижских лавок в романе «Чрево Парижа»: «приторный запах овощей, пряный букет морской рыбы, терпкий, тухловатый душок сыра, живое смрадное тепло птичника»¹. Однако только Достоевскому удастся поместить запах в центр конфликта, разоблачив механизмы разных режимов функционирования ольфакторной среды.

Произведения Достоевского содержат в себе целую систему ольфакторных образов. В них не просто упоминаются ароматы и зловония, но они включаются в образный ряд, приобретая форму и завершенность. Так, описывая обстановку «распивочной», писатель соединяет в единое полотно визуальные образы и отсылки к запахам и вкусам, а также указывает на состояние, возникающее при посещении подобного заведения: «стояли крошеные огурцы, черные сухари и резанная кусочками рыба; все это очень дурно пахло. Было душно, так что было даже нестерпимо

¹ Золя Э. Собр. соч.: в 18 т. Т. 2. М.: Правда, 1957. С. 163.

сидеть, и все до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным»². Использование этого приема позволяет говорить не о дескрипции ольфакторного впечатления, а о создании ольфакторного образа, поскольку запахи вплетаются в единство изобразительной формы.

Однако смысл и роль этих образов неочевидны. Можно предположить, как это делают Е.М. Панкратова и Л.Н. Коберник в статье «Ольфакторные явления в произведениях Ф.М. Достоевского», что запахи служат своеобразными маркерами состояний героев: «запахи или их отсутствие не только маркируют смену пространства, но и смену настроения, особенности душевного состояния: спокойствие или возбужденность героя ярко подчеркиваются с помощью описания запахов»³. Но, представляется, что в таком случае достаточно было бы простого упоминания наличия того или иного аромата, вместо создания полноценных ольфакторных образов. Другие исследователи предлагают символическую интерпретацию запахов. Например, Л.В. Карасев рассматривает обращение к запахам тления как символ смирения со смертью, дающего надежду на вечную жизнь⁴. Но и эта версия не в полной мере раскрывает специфику ольфакторной образности Достоевского, поскольку она снова не объясняет столь подробного и иногда даже почти медицинского описания запахов в его произведениях.

Для того чтобы разрешить данную проблему, необходимо обратиться к существующим в культуре режимам функционирования ольфакторной среды. Такая среда, представляющая собой совокупность идей, образов, символов и впечатлений, так или иначе связанных с запахами, существует в любой культуре и нуждается в особом «оживлении», позволяющем ей стать частью социокультурных процессов. Это значит, что запахи, хотя они и связываются традиционно с животной природой человека, внедряются в культуру и социальные практики, приобретая определенные функции и значения.

Одним из режимов функционирования ольфакторной среды является режим символический. Он включает в себя определенный набор спо-

² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 12.

³ *Панкратова Е.М., Коберник Л.Н.* Ольфакторные явления в произведениях Ф.М. Достоевского // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2017. № 8 (74). В 2 ч. Ч. 1. С. 34.

⁴ *Карасев Л.В.* О символах Достоевского // *Вопросы философии.* 1994. № 10. С. 93–97.

собов взаимодействия с ольфакторными событиями и явлениями и их идентификации. В нем, во-первых, происходит деление наиболее значимых запахов на ароматы и зловония, что позволяет определить их статус в иерархии мира⁵. Во-вторых, в узусе языка закрепляются ольфакторные символы и знаки уже не столько отсылающие к конкретным обонятельным впечатлениям, но транслирующие те или иные культурные смыслы. В исследовании Г. Кабаковой представлены вариации символики запахов в славянских культурах. Так, например, особое значение имеет «запах старости»: «про глубокого старика говорят, что “он пахнет землей” (бел., волын., брянск.) или “от него пахнет землей”»⁶. Кабакова поясняет, что данное выражение может быть связано с осознанием близости смерти, ассоциирующейся с возвращением в лоно земли. Символический «запах земли» не противоречит наличию буквального телесного запаха, возникающего под воздействием возрастных особенностей организма и болезней. Символический режим позволяет ольфакторной среде иметь два уровня: непосредственно переживаемых обонятельных ощущений и абстрактных значений, накладывающихся на них. Сцепка между ощущением и значением позволяет включить ускользающие и весьма субъективные ольфакторные впечатления в машину символов.

Второй режим – натуралистический, стал претендовать на самостоятельность только в эпоху Нового времени⁷. Во многих медицинских и естественнонаучных исследованиях того времени символическое значение запахов полностью игнорируется. Таким образом авторы показывают, что для функционирования ольфакторной среды достаточно только одного уровня – уровня конкретных реакций обонятельных рецепторов и психики на воздействие конкретных же химических веществ. Когда известный медик XVIII столетия Теофиль Борде пишет: «<...> каждая органическая часть живого тела обладает собственным способом существования, действия, чувствования и движения: у каждой есть собственный вкус, строение внутренняя и внешняя форма, запах, вес и манера роста», он тем самым провозглашает независимость запаха и вкуса каждой «части живого тела» не только от других его частей, но и от их символического значе-

⁵ *Рубен А.Л.* Запаховые сигналы и пространство праздника в Евразии // *Ароматы и запахи в культуре* / Сост. О.Б. Вайнштейн. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 170–186.

⁶ *Кабакова Г.* Запах смерти // *Ароматы и запахи в культуре* / Сост. О.Б. Вайнштейн. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 41.

⁷ *Корбен А.* Миазм и нарцисс // *Ароматы и запахи в культуре*. Кн. 2. С. 326.

ния. Для него старость пахнет уже не таинственным и неуловимым «запахом земли», но имеет вполне конкретный «сладковатый душок», объясняющийся дряхлением тела, а не близостью Смерти⁸.

Натуралистический режим ориентирован на поиск порождающего запаха субстрата, что прекрасно отражается в определении, данном парфюмером Эдмоном Рудницким: «запах, или собственно обонятельное (ольфакторное) впечатление – это феномен сознания, вызванный действием определенного материала (натуральной эссенции или синтетического продукта)»⁹. Таким образом, за запахом закрепляется статус «следа» присутствия того или иного материального объекта.

Натуралистическая идеология в целом и, в частности, натуралистический режим функционирования ольфакторной среды не предполагают сосуществования нескольких миров (фактического и символического). Поэтому зачастую сторонники натуралистических течений в искусстве занимают воинствующую позицию. Один из самых радикальных борцов за натуралистическую истину – Э. Золя – обличает выдумку и ложь, полагая, что литература может быть точным и достоверным описанием реальности (понятой как «та самая», «подлинная» реальность)¹⁰. Следовательно, можно говорить о некотором противоборстве натуралистической и символической идеологий.

Какой же из названных режимов ближе Достоевскому? С одной стороны, его тексты наполнены натуралистическими описаниями запахов, отсылающими скорее к конкретной действительности, чем к традиционным символам. Например, в «Преступлении и наказании» происходит обращение к опыту читателя, указывающее на подлинность, фактическое существование описываемого запаха: «та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу»¹¹. С другой стороны, Достоевский не обходит стороной и некоторые классические ольфакторные символы. Особенно это касается «нравственной вони», о которой периодически упоминают герои произведений и которая принимает особый мистический характер в рассказе «Бобок»¹². В то же время, даже такой архаичный сим-

⁸ Там же. С. 332.

⁹ *Вайнштейн О.* Грамматика ароматов // *Ароматы и запахи в культуре*. Кн. 1. С. 10.

¹⁰ *Попов Д.* «Натуралисты» против «романтиков»: французское искусство XIX века глазами Эмиля Золя // *История и историческая память*. 2014. Вып. 9. С. 151–161.

¹¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л.: Наука, 1980. С. 6.

¹² Один из персонажей рассказа дает такое объяснение: «Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться... и что это, так сказать, последнее

вол зла как дурной запах (который встречался уже в древней Месопотамии), обыгрывается неоднозначно, подвергаясь сомнениям и даже высмеиваясь персонажами рассказа.

Особенности работы Достоевского с ольфакторными образами и символами объясняются спецификой того мировоззрения, которое лежит в основе его художественного творчества. В известной работе «Открытость бездне» Г.С. Померанц отмечает, что мир Достоевского – это мир освобождения¹³. И действительно, в каждом произведении писателя намечается, хотя часто и отдаленный, проблеск будущей свободы. Той, которую получит Раскольников, искупив до конца свою вину, той, которая ожидает Митю где-то на каторге, а может быть, в побеге.

Достоевский и сам говорит о своей свободолюбии, последней и главной точкой которого парадоксальным образом является отречение от свободы: «в том моя воля, чтоб не иметь воли, ибо идеал прекрасен»¹⁴. А идеалом он называет отказ от «всего» в момент достижения этого «всего». Такой идеал сложно назвать статичным, напротив, он существует только как путь. Не свобода как таковая интересует писателя, а освобождение как бесконечное движение к ней. При этом механизмом, обеспечивающим возможность восхождения к свободе, является отрицание. Именно поэтому момент свершения всегда должен быть и моментом преодоления свершившегося. Эту особенность мировоззрения Достоевского Лев Исаакович Шестов описывает как дерзкое и неслыханное ранее отвращение к идеалам¹⁵, которое, конечно, не распространяется на особый «подвижный» идеал, предложенный самим Достоевским.

Выходя за рамки привычных идеалов, писатель выходит и за рамки существующих режимов функционирования ольфакторной среды. Это отражается, например, в такой интересной детали, как свежесть или затхлость воздуха, которая достаточно часто встречается в произведениях Достоевского. В «Преступлении и наказании» Свидригайлов заявляет: «эх, Родион Романыч, – прибавил он вдруг, – всем человекам надоб-

милосердие... Только мне кажется, барон, всё это уже мистический бред, весьма извинительный в его положении...» (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. С. 51).

¹³ Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 12.

¹⁴ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. С. 545.

¹⁵ Шестов Л.И. Достоевский и Ницше: (Философия трагедии). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. С. 55–56.

но воздуху, воздуху, воздуху-с... Прежде всего!»¹⁶ Эта фраза, сказанная как бы впопыхах и сгоряча, обнажает глубокую символику «воздуха», обозначающего внутреннюю и внешнюю свободу, душевную легкость, возможность вздохнуть полной грудью, получить успокоение и облегчение. В то же время «затхлый» воздух Петербурга вполне реалистичен и способен обнажить неприкрытый натурализм жизни не хуже, чем образы произведений Золя.

Достоевский непрестанно ускользает из тисков того или иного режима функционирования ольфакторной среды. Те образы и упоминания запахов, которыми он снабжает свои произведения, могут прочитываться то в символическом, то в натуралистическом режиме. Действительно, если трактовать упоминание затхлости воздуха исключительно как намерение автора указать на отсутствие свободы, косность и ригидность персонажей, безвыходность ситуации, то такое обилие подобных описаний кажется чрезмерным и малоискусным. В то же время, нелепо было бы полагать, будто Свидригайлов говорит о воздухе как о смеси газов или даже как об ощущении, порождаемым вдыханием частиц атмосферы.

Выбрать один из режимов, создать художественный мир, в котором запахи являются сигналами о присутствии тех или иных субстратов, или даже мир, обладающий двумя уровнями, но явно позволяющий прочесть символику ароматов – значило бы попасть в зависимость. Сам факт «оживания» ольфакторной среды, ее встраивание в механизмы культуры, мешает разворачиванию процесса освобождения через отрицание. Поэтому насколько бы реалистичны или символичны ни были бы описания запахов в произведениях Достоевского – ни один из способов их прочтения нельзя рассматривать как фундаментальный, определяющий.

Благодаря этой неопределенности писателю удалось воплотить в «Братьях Карамазовых» совершенно немислимый сюжетный поворот – конфликт, развернувшийся вокруг запаха. Речь идет о знаменитом эпизоде о «тлетворном духе», в котором повествуется о смятении, возникшем вследствие обнаружения запаха гниения, исходящего от тела почитаемого при жизни старца Зосимы. Достоевский предлагает рассмотреть эту ситуацию с нескольких ракурсов. Он подробно и точно описывает ход рассуждений тех, для кого ольфакторная среда функционирует в символическом режиме, тонко подмечая «двоемирие», лежащее в основе этого режима: сторонники символического истолкования «тлетворного духа»

¹⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 336.

не отрицают возможности естественных причин появления дурного запаха, но находят аргументы против принятия этих причин («этот естество предупредил»¹⁷). Внутри символического режима ольфакторные события нуждаются во включенности в широкий контекст смыслов, что раскрывается в приводимых Достоевским размышлениях о смысле ольфакторного «указания» или символа. Недруги Зосимы вспоминают те поступки и слова, за которые, по их мнению, старец мог быть «наказан» дурным запахом. Иеромонах Иосиф, напротив, напоминает об отсутствии церковного догмата, который мог бы позволить сделать подобные выводы¹⁸.

Однако есть и другой режим, внутри которого факт наличия «глетворного духа» имеет простое и понятное объяснение, а все попытки его символического рассмотрения предстают как результат социальных и психологических процессов. Изнутри этого режима ведет свое повествование рассказчик, с самого начала заявляющий: «мне почти противно вспоминать об этом суетном и соблазнительном событии, в сущности же самом пустом и естественном»¹⁹. С его точки зрения, такое явление как дурной запах при данных обстоятельствах – событие настолько понятное, что само по себе не требует никаких дополнительных объяснений, тогда как поведение общественности и переживания Алешеньки по этому поводу – намного более значимые предметы анализа.

Какова же позиция автора? Разворачивая два противоположных способа переживания и осмысления ситуации, сам он как бы остается вне них, что вполне соотносится с идеей М.М. Бахтина о полифоничности романов Достоевского. Согласно этой идее, персонажи его произведений обладают практически абсолютной свободой, заставляя автора дать им пространство для выражения своих личностей, пусть даже сомнительных и чужих самому Достоевскому²⁰. Действительно, человек, знакомый с биографией и идеями писателя, может быть удивлен тем, как тщательно и основательно проработана позиция рассказчика, явно чуждая Достоевскому. Однако идея полифоничности не вполне раскрывает особенности мировоззрения писателя, поскольку представляется, что такая бес-

¹⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 300.

¹⁸ Там же. С. 301.

¹⁹ Там же. С. 297.

²⁰ *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 5–12.

прецедентная вольность героев и странное «самоустранение» автора объясняется не только художественными, но и идеологическими причинами.

Как уже было отмечено, мировоззрение Достоевского во многом опирается на стремление к идеалу освобождения, предписывающему обретение воли через полный отказ от нее. В этом свете конфликт вокруг «тлетворного духа» выступает как сознательный отказ автора от власти, которая могла бы разрешить данное столкновение. Поэтому Достоевский, глубоко сопереживающий своим героем, все-таки остается на мета-позиции, вовлекаясь в круговорот событий, но не смея принять окончательное решение.

Однако автор не может слиться с повествованием, поскольку он находится за пределами разворачивающихся событий. Его основной ролью становится осуществление рефлексии. В романах Достоевского практически нет идей, которые не были бы подвергнуты критике, оценке, анализу на страницах тех же самых произведений. Рефлексии подвержены даже чувства героев, за счет чего они очень часто становятся крайне парадоксальными (наслаждение страданием у Мармеладова, рассуждения Грушеньки о собственных чувствах по отношению к Мите и т.д.). В этом смысле фигура Достоевского-писателя близка фигуре Сократа, который лишь вопрошает и иронизирует, не давая ответов и не имея собственной позиции.

Ольфакторная среда ценна для Достоевского не тем, что она включена в механизмы культуры, а тем, что она позволяет запустить рефлексию по поводу этих самых механизмов. С одной стороны, одинаково важны и запахи-сигналы, встроенные в натуралистический режим функционирования ольфакторной среды, и запахи-символы, действующие в режиме символическом. С другой – и те, и другие сами по себе не представляют для писателя интереса, так как предметом его рефлексии являются ментальные процессы, а не их объекты.

Многие исследователи отмечают слабость теоретических построений Достоевского, особенно тех, которые встречаются в его дневниках и письмах²¹. Однако это не значит, что произведения Достоевского лишены какой-либо ценности для философии. Напротив, намного более значимым представляется его способ обращения с идеями и образами, предполагаю-

²¹ На это указывают, например, А. Жид и М.К. Мамардашвили. См.: Жид А. Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994. С. 69; Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс; Культура, 1992. С. 134.

щий их постоянную вовлеченность в те или иные процессы, сопровождаемые здесь и сейчас проводимой рефлексией. Поэтому, создавая уникальные ольфакторные образы, Достоевский включил их в общий замысел, подчиненный его главному стремлению – стремлению к освобождению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ароматы и запахи в культуре / Сост. О.Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 1. – 616 с.; Кн. 2. – 672 с.
2. *Бахтин М.С.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
3. *Достоевский Ф.М.* Собр. сочинений: В 30 т. Л., Наука. 1972–1990.
4. *Жид А.* Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994. 288 с.
5. *Золя Э.* Собрание сочинений: В 18 т. Т. 2. М.: Правда, 1957. 276 с.
6. *Карасев Л.В.* О символах Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 93–111.
7. *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию. М.: Прогресс; Культура, 1992. 410 с.
8. *Панкратова Е.М., Коберник Л.Н.* Ольфакторные явления в произведениях Ф.М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (74). В 2 ч. Ч. 1. С. 32–34.
9. *Померанц Г.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 416 с.
10. *Попов Д.А.* «Натуралисты» против «романтиков»: французское искусство XIX века глазами Эмиля Золя // История и историческая память. 2014. Вып. 9. С. 151–161.
11. *Шестов Л.И.* Достоевский и Ницше (Философия трагедии). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. 245 с.

V.

**ОСВОЕНИЕ НАСЛЕДИЯ
В.Ф. ОДОЕВСКОГО
КУЛЬТУРОЙ XX СТОЛЕТИЯ**

ФИЛОСОФСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В.Ф. ОДОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО КОСМИЗМА¹

А.Г. ГАЧЕВА

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье показана идейная связь между наследием В.Ф. Одоевского и творчеством представителей религиозно-философской и естественнонаучной ветвей русского космизма. С Н.Ф. Федоровым, Вл. Соловьевым, П.А. Флоренским, Н.А. Умовым, В.И. Вернадским Одоевского сближает подход к бытию с точки зрения должного, представление о человеке как водителе твари к совершенству, идея цельного знания, соединения науки, искусства, этики, практики под верховенством веры, футурологизм, идея регуляции природы и критика «дробных идеалов» истории.

Ключевые слова: художественное и философское творчество В.Ф. Одоевского, философия русского космизма, деонтология, идеал и реальность, синтез науки, искусства, этики, вера и знание, христианство и история.

«Два труда подлежит человеку в сей жизни: понять то, что существует и что должно существовать»². Таким эпитафием философ-любомудр и писатель В.Ф. Одоевский предварил незавершенный трактат «Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства», ставший прологом к роману «Русские ночи». В этих словах, как в зерне, прорастающем и приносящем свой плод, как в зародыше, развивающемся в сложноорганизованный организм, сконцентрировано его мировидение, в котором существующее накрепко сцеплено с долженствующим и не может состояться без этой связи, ибо второе дает первому импульс роста, движения вверх. В отличие от романтического двоемирия, где «Там не будет вечно здесь»³, где из смертной, дисгармоничной реальности можно

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет средств гранта РФ (проект № 17–18–01432).

² *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 192.

³ *Жуковский В.А.* Путешественник // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 148.

лишь вырваться в инобытие, сбросив стреножащую оболочку, отряхнув прах земли, Одоевский утверждает целостность бытия и одновременно его внутренний рост, движение к совершенству, подчеркивая, что ключевая роль в этом движении принадлежит человеческому роду.

Философские и художественные опыты Одоевского предвеляют построения целой плеяды мыслителей, пришедших в культуру через несколько десятилетий после него и утвердивших понимание мира, в котором идеал предстает как норма реальности, как ее энтелехия. Две ветви русского космизма⁴, естественнонаучная и религиозная, имеющие своего родоначальника в Н.Ф. Федорове, сходятся в этом взгляде на существующее сквозь окуляры должного, в перспективе преобразования бытия в благобытие. И ключевую роль в ее решении отводят именно человеку – как существу активно, творчески действующему в мире, способному не только претерпевать жизнь, но и строить ее.

Христианский космизм в лице Н.Ф. Федорова, Вл. Соловьева, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского основывал идеал человека-деятеля на заповеди «обладания землей», данной ему при сотворении, и на знаменитом Христовом слове, обращенном к апостолам, а через них – ко всему человечеству: «Верующий в Меня, дела, который творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14, 12). Человек здесь предстает «водителем твари», движет ее к совершенству. Его миссия, утраченная в грехопадении, восстановлена Боговоплощением и подвигом Иисуса Христа. Такое понимание человека опиралось не только на открытое, творческое прочтение святоотеческого наследия, где у свт. Иринея Лионского, Афанасия Великого, Василия Великого, Григория Богослова и др. звучала в разной огласовке и вариациях мысль об обожении человека как цели во-человечения Бога-Слова, но и на философскую рефлекссию любомудров-шеллингианцев, мыслителей-славянофилов, на образы литературы. В.Ф. Одоевский, И.С. Аксаков, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский каждый по-своему внесли свою лепту в то понимание человека, которое чеканно было выражено П.А. Флоренским:

⁴ См.: Русский космизм: антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993; Гачева А.Г., Семенова С.Г. О космизме в энциклопедическом жанре // Московский Сократ: Сборник научных статей. М.: Академический проект, 2019. С. 291–316; Маслобоева О.Д. Русский органицизм и космизм XIX–XX вв.: эволюция и актуальность. М.: АПК и ИПРО, 2007; Young G. Russian cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers. N.Y., 2012.

Человеку-мужу надлежит любить Мир-жену, быть с нею в единении, возделывать ее и ходить за нею, управлять ею, ведя ее к просветлению и одухотворению и направляя ее стихийную мощь и хаотические порывы в сторону творчества, чтобы явился в твари ее изначальный космос. Человек есть Царь всей твари – Царь, но не тиран и не узурпатор, и пред Богом, Творцом твари, предлежит ему дать отчет за вверенное ему⁵.

Мысль о человеке как сотворце, подобном Творцу, как существе, ответственном за бытие, как благом деятеле, который, преображая себя, призван преобразить и мир вокруг себя, звучит у Одоевского в трактате «Русские ночи, или О необходимости новой науки и нового искусства», «Психологических заметках» 1830–1840-х годов, романе «Русские ночи», в письмах, повестях и набросках. С ней напрямую связан его идеал цельного знания, синтезирующего все силы и способности человека, преодолевающего разрыв между субъектом и объектом познания, восстанавливающего целостный взгляд на природу, растащенную по многочисленным рубрикам специальных наук. С ней связана и философия искусства Одоевского. Наследник немецких романтиков, утверждавших через искусство творческую беспредельность человека, безграничность его созидательных возможностей, прямое подобие и причастность Творцу, философ-любомудр подчеркивал, что в художественном акте «человек не только властвует над природою, но творит ее по своему образу и подобию»⁶. Он прямо предвосхищает мысль Н.Ф. Федорова и Вл. Соловьева о проективности искусства, призванного стать «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни»⁷, а затем в союзе с наукой и верой воплотить идеал во всей совокупности природного бытия.

Сознание ответственности за бытие рождается в человеке в результате действия того, что Одоевский называет «нравственным инстинктом»⁸. Рождаясь с человеком, он достигает своей полноты в явлении Иисуса Христа, и именно в этике христианства лежит тайна «общей гармонии». Вера у философа-любомудра задает созидательный вектор развития, побуждает к исполнению той заповеди о совершенстве, которую дал людям Хри-

⁵ *Свяц. Павел Флоренский*. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 2000. С. 440.

⁶ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 194.

⁷ *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 398.

⁸ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 204.

стос. Базируясь на «Откровении», она формирует у человека иной ракурс зрения и на природу. Ее нынешнее состояние видится здесь не нормой, а искажением нормы, вызванным грехопадением человека, в то время как подлинный, совершенный статус природного бытия предстает в образе Царствия Божия, «нового неба и новой земли» (Откр. 21, 1).

Манифестируя в человеке зов его высшей природы, вера является единящим началом личности. В ней, как в фокусе, сходятся главные силы и способности человека, через нее взаимно поддерживают и утверждают друг друга наука, искусство и этика. Вера человека в то, что «он может победить природу, что он может изобразить ее или сотворить ее, что он может любить людей <...> есть альфа и омега» этих «трех стихий человечества»⁹.

Задавая человеку высокую ценностную и творческую планку, утверждая его как цельное, принципиально растущее, не останавливающееся в своем восхождении существо, вера, по мысли Одоевского, предохраняет личность от усыхания и стагнации. Мыслитель подчеркивает невозможность для человека, одаренного разумом и способностью любви, ограничиться утилитарной идеей комфорта. Недаром констатирует Фауст, наиболее близкий самому автору из всех участников диалога в романе «Русские ночи», что «полное следствие такой полезной, удобной и расчетливой жизни – есть *тоска неодолимая, невыносимая!*»¹⁰ Эта тоска, которой у собратьев Одоевского Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева так мучаются их лирические герои, предстает глубинным свойством человеческой природы, демонстрирующим не просто ее неисчерпаемость, неподвластность всяческому окорачиванию и попытке вогнать в жесткие рамки, но внутренне присущее ей взыскание совершенства.

Так же очевидна для Одоевского и невозможность гипертрофировать какую-то одну сторону личности, нарушив гармоническое разнообразие и органическую связанность ее частей и способностей. Именно к этому пониманию ведет он читателей в «Русских ночах», помещая внутри диалога вставные новеллы. Они художественно иллюстрируют то, что происходит с человеком и обществом, когда гипертрофируется лишь одна из способностей существа сознающего – будь то творческое воображение, как у Пиранези, деловая жилка, как у бентамитов, или знания, как у экономиста-мальтузианца, автора футурологического этюда «Послед-

⁹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 194.

¹⁰ Там же. С. 26.

нее самоубийство». Если эти способности не соединяются, образуя цельность мысли и действия, то они уведут на ложные, кривые пути. Единение же им, с точки зрения Одоевского, дает только вера. «Последнее самоубийство» с его апологией добровольной аннигиляции человечества писатель называет «примером того, до чего могут довести опытные знания, не согретые верою в провидение и в совершенствование человека»¹¹. И не только ум, но и «инстинкт сердца» вне связи с Откровением оказывается бессилем и ложен: остро чувствуя неправду жизни, боль и муку человеческих «я», сжатых тисками необходимости, он может лишь изнемогать в сострадании и душевном протесте, но неспособен изменить законы природы.

Говоря о призвании человека в природе, Одоевский не останавливается только на христианстве. Ростки этого видения, пусть и не столь стройно и целостно выраженного, как в Евангелии, с неизбежными смысловыми кренами, несбалансированностью акцентов, нарушающей в преобразовательной активности соотношение Божественного и человеческого усилий, подчас приводящей к прометеизму, он стремится разглядеть в мифологиях древних народов. Говоря о мифологии Греции и Рима, где возникают образы «титанов, воюющих с небом», «Сатурна, отца богов, царствующего на земле», «Прометея, похищающего божественный огонь», Одоевский задается вопросом: «Что всего яснее видим мы в сих иносказаниях?» И отвечает: «Божество, снисходящее в человека, человека, возвышенного до степени Божества, – словом, необычайную, непонятную нам силу человека»¹². Позднее тот же ход мысли – от прототипической древности до христианского благовестия – будет свойственен Н.Ф. Федорову, который увидит в культе предков, общем для всех народов, бывшем первой, универсальной религией человечества, исток воскресительной идеи, во всей полноте и цельности выраженной христианством.

Языком мифа передается, по мысли Одоевского, инстинктивное ощущение человечеством своего призвания в мире, своей способности управлять силами природы. «Знание о сатурновом кольце прежде телескопа, эластическое стекло – суть остатки сих инстинктуальных знаний»¹³. В процессе развития цивилизации первоначальное, мифологически-магическое отношение человека к миру, соединявшее интуицию единства микро-

¹¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 53.

¹² Там же. С. 207.

¹³ Там же. С. 208.

косма и макрокосма с интуицией активного воздействия первого на второй, уступило место развитию умственной, рациональной способности, породившей науку, рациональное знание, но одновременно вытеснившей интуицию и тем положившей водораздел между человеком и бытием. Полнота же осуществления человеком своего действия в мире станет, по мысли философа, возможна только тогда, когда разум соединится с инстинктом, просветит его изнутри и одновременно расширит свои понимания за счет этого просветленного инстинкта, открывая тем самым способность к цельности знания и полноте действия. «Все, что мы знаем посредством инстинкта, обратить в знание ума, и все знания ума поверить инстинктом»¹⁴, – такую задачу выдвигает Одоевский перед «новой наукой», подчеркивая, что соединение разума с инстинктом не даст уклониться ни в овнешняющий рационализм, разрывающий человека и мир, ни в стреножащий действие мистицизм. Если же разрыв разума и инстинкта продолжится, то человечество погубит себя.

Одоевский – философ с мощной футурологической компонентой. Характерная черта его мысли – стремление прочертить векторы развития не для одного лишь народа и не для какой-то части человечества, разбитого на национальности, а для мира в его единстве, что также сближает его с русскими космистами Н.Ф. Федоровым, Вл. Соловьевым, К.Э. Циолковским, В.И. Вернадским, А.Л. Чижевским, утверждавшими в мировоззренческом поле конца XIX – XX века именно такую, «всечеловеческую», планетарную точку зрения. С одной стороны, Одоевский основывает ее на христианстве, преодолевающим частные, национальные разделения идеей сыновства человечества Богу, образом единства, в коем, по слову апостола Павла, «нет ни эллина, ни иудея, <...> но все и во всем Христос» (Кол. 3, 11). С другой – на идущем от Шеллинга представлении о восходящем движении природы, которая из себя рождает сознание и которую мировая душа ведет к совершенному состоянию. Позднее Вл. Соловьев, испытавший прямое влияние Шеллинга, назовет этот «процесс усложнения и усовершенствования природного бытия» «космическим ростом», подчеркнув, что он «особенно ярко выражается в развитии органических форм растительной и животной жизни», приводя к возникновению человека с развитым «нервно-мозговым аппаратом»¹⁵ и способностью к творчеству.

¹⁴ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 209.

¹⁵ *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 630.

Двуединство мотивировок – религиозной и естественнонаучной – прямо сближает Одоевского с традицией русского космизма, прежде всего с Н.Ф. Федоровым и П.А. Флоренским. Н.Ф. Федоров обосновывал преобразовательную, воскрешающую активность человечества в бытии, с одной стороны, идеей уподобления человека творческой природе Бога, с другой – представлением о том, что в человеке природа приходит к самосознанию, «начинает не только сознать себя, но и управлять собою»¹⁶. А П.А. Флоренский в автореферате, написанном для энциклопедического словаря «Гранат», соединял обе мотивировки в образах Логоса, противостоящего «закону Хаоса во всех областях мироздания»¹⁷, культуры, борющейся «с мировым уравниванием», преодолевающей энтропию.

Идея антиэнтропийной сущности жизни, культуры, трудовой и творческой деятельности человека, противостоящей тепловой смерти вселенной, была сформулирована в русской и мировой философии и науке лишь во второй половине XIX – первой трети XX в., прозвучав у Н.Ф. Федорова, Вл. Соловьева, С.А. Подолинского, А. Бергсона, Н.А. Умова, В.И. Вернадского, П.А. Флоренского. Одоевский опережает философов-космистов почти на полвека. Обратимся к знаменитому фрагменту «Desiderata»¹⁸ из романа «Русские ночи», передающему вопросы, волновавшие героев Одоевского, которых философ-любомудр называет «духоиспытателями» по аналогии с тем, как называем мы деятелей наук естественных. Этот фрагмент содержит развернутое размышление на тему «Человек и природа», в котором появляется образ природы, припадающей к человеку, ждущей от него помощи в противостоянии запустению и гибели:

А между тем наша планета стареет, безостановочно ходит равнодушный маятник времени и каждым размахом увлекает в пучину века и народы. Природа дряхлеет; испуганная, приподнимает она перед человеком свое тяжелое покрывало, показывает ему свои трепещущие мышцы, морщины, врезавшиеся в лицо, и вызывает к человеку; стонут ее песчаные степи, помертвевшие от его удаления, зовет его водная стихия, вытесненная из недр земли коралловыми островами; развалины безыменных народов рассказывают страшную повесть о том, какая казнь ожидает беззаботную лень человека, допу-

¹⁶ Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. С. 239.

¹⁷ Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 114.

¹⁸ Пожелания (лат.).

стившего природу опередить себя. Громко и непрерывно природа взывает к силе человека: без силы человека нет жизни в природе¹⁹.

Примечательно, что в одном и том же пассаже Одоевский соединяет образ человека как упования твари, спасителя живого мира (помня слова ап. Павла: «тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» (Рим. 8, 19)), и образ человека, отрекающегося от этой задачи, не исполняющего своего назначения, проводящего время истории в лицемерии, борьбе и «бесстыдном безверии»²⁰. Он ставит своих современников, а через них и потомков, перед двумя противоположными сценариями будущего – созидательным, опирающимся на синтез веры, науки, искусства, и катастрофическим, в котором природа «опередит» человека «и погребет <...> под развалинами его старого обветшалого здания»²¹. Тем самым философ, соединяющий романтическую устремленность к идеалу и учительный пафос просвещенческой традиции, стремится привести своих современников к выбору пути развития, внутренне надеясь на то, что это будет ответственный, совершеннолетний, сознательный выбор.

Пессимистический, негативистский сценарий, в котором природа «пересиливает» человека, обрушивая на его голову «бури, тлетворные ветры, мор, голод»²², словно мстя роду людскому за беспечность, бездействие (или эгоистическое, ложное действие), не раз реализуется в художественных текстах Одоевского. Падает под глухими подземными ударами государство бентамитов, жители которого поклонились идолу частной и общественной пользы, отринув, как бесполезный балласт, и чувство любви, и солидарность, и сознание общего блага («Город без имени»). В новелле «Насмешка мертвеца» бурные потоки воды, как судные волны потопа, врываются в светскую залу, где правит бал мишурная, ложная жизнь с ее лицемерием, карточной игрой, «роскошными винами», кипящими «в хрустальных сосудах», и иллюзией власти над природой, «все произведения» которой как будто «сжаты для вас на золотых блюдах»²³. А в «Последнем самоубийстве», художественной фантазии на тему мальтузианства, человечество, заполонившее землю, превратившее земной шар «в один обширный, заселенный город, в который перенеслись вся роскошь,

¹⁹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 23–24.

²⁰ Там же. С. 21.

²¹ Там же. С. 206.

²² Там же. С. 69.

²³ Там же. С. 50, 51.

все болезни, вся утонченность, весь разврат, вся деятельность прежних городов», но не способное решить проблему питания, уже само принимает решение уничтожить себя.

Перечисленные вставные новеллы, входящие в «Русские ночи», апокалиптически окрашены, но сознательно вводят в реальность не светлые образы «Откровения», на которых позднее христианские космисты Н.Ф. Федоров, Вл. Соловьев, С.Н. Булгаков, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев будут выстраивать образ истории как «работы спасения», концепцию «активной апокалиптики»²⁴, а грозные, леденящие сердце пророчества, манифестирующие апостасийный вектор истории, который, с их точки зрения, станет реальностью в случае недолжного или ложного выбора человечества. Это и мор, и стихийные бедствия, и взаимная схватка людей, и пришествие антихриста («мессии отчаяния»²⁵). Примечательно, что у Одоевского обрушивающиеся на человеческий род природные катаклизмы вызываются не действием сверхъестественных сил (ангел, изливающий на землю чаши Божьего гнева), а в высшей степени естественным ходом вещей: не исполняя долга перед бытием, позволяя плоти в себе победить дух, не соединяя с просвещением «религиозное чувство бескорыстной любви»²⁶, человек фактически предопределяет и свой собственный конец, и участь природы, мыслящей частью которой он так и не захотел по-настоящему стать.

Впрочем, возможен и третий сценарий – еще не дотягивающий до религиозного делания, но уже ушедший от голой материальности, от эгоистического избывания времени жизни. В этом сценарии человек выступает как осознанный творец и хозяин мира. Эта мысль художественно реализуется в романе-утопии «4338 год», предворяя многие интуиции русских космистов естественнонаучной ориентации, акцентировавших преобразовательный, космизирующий вектор человеческой деятельности на планете Земля и не только на ней.

В романе, построенном в форме писем путешественника по России китайского студента Ипполита Цунгиева к своему другу Лингину, предстает планета, окультуренная умным гением и трудом человека. Жители

²⁴ См. об этом: *Гачева А.Г.* Активная апокалиптики. Образы Нового Завета в творчестве А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2018. С. 422–441.

²⁵ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 57.

²⁶ Там же. С. 206.

Земли регулируют атмосферу и климат, победили вечную мерзлоту: система тепдохранилищ, протянутая по всему северному полушарию, гонит теплый воздух с юга на север, вулканы Камчатки используются «как постоянные горны» для нагревания полуострова, ученые нашли возможность «нагревать и расхоложать атмосферу», а «для отвращения ветров придуманы вентиляторы»²⁷. Люди освоили воздушное пространство: аэростаты и гальваностаты стали привычным средством перемещения. Решая проблему перенаселенности земного шара, они вышли в космос и активно осваивают Луну. А проблему нехватки питания, столь остро стоявшую в мальтузианстве, решительно оставили позади, открыв химический синтез пищи.

И не только внешний мир, но и внутреннюю свою природу начинает менять человек. Предвосхищая федоровскую идею психократии, требующую преодоления разрыва между «быть» и «казаться», Одоевский в красках рисует, как обитатели земли пятого тысячелетия устраивают гипнотические сеансы, помогающие им достичь предельной открытости и прозрачности друг для друга, в результате чего в обществе почти исчезает притворство. Нравственному росту людей служит и введение во всеобщий обиход «месяца отдохновения», во время которого «всякий мог бы войти в себя и, оставив всю внешнюю деятельность, заняться внутренним своим усовершенствованием»²⁸. «Увеличившееся чувство любви к человечеству достигает до того, что люди не могут видеть трагедий и удивляются, как мы могли любоваться видом нравственных несчастий, точно так же, как мы не можем постигнуть удовольствия древних смотреть на гладиаторов»²⁹. А вслед за человеком, нравственно и духовно растущим, обретающим понимание своей ответственности за природу и судьбу земли, начинает меняться и социум. Главным министром общества будущего в романе-утопии Одоевского является «министр примирений», под началом которого находятся «все мирные судьи», избираемые из самых достойных людей, цель которых «предупреждать все семейные несогласия, распри, а особенно тяжбы, а начавшиеся стараться прекратить миролюбиво»³⁰. Предвосхищает Одоевский и мысль Н.Ф. Федорова об

²⁷ Одоевский В.Ф. 4338 год // Русская литературная утопия. М.: Издательство МГУ, 1986. С. 125.

²⁸ Одоевский В.Ф. 4338 год. С. 110.

²⁹ Там же. С. 126.

³⁰ Там же. С. 116.

«обращении орудий истребления в орудия спасения»³¹, использовании передовых знаний, техники, технологий, людских ресурсов, концентрированных в военной отрасли, на дело исследования и регуляции природы. Войско в романе употребляется только для особо опасных экспедиций на Луну. И именно при помощи военных снарядов ученые предполагают отклонить траекторию движения кометы, которая, по подсчетам астрономов, в 4339 году должна разрушить Землю.

Подобные научно-технические достижения, по мысли автора романа, стали возможны в результате объединенных усилий ученых разных народов, слияния разных отраслей знания в единую науку о человеке и Вселенной и изменения самого статуса науки и техники в обществе. Научно-технические изобретения и открытия уже не обслуживают человека, каков он есть, давая ему возможность жить без усилий, в инерции сытого существования. Напротив, они расширяют горизонт человека, движут его вперед. По справедливому суждению В.П. Шетракова, авторитетного исследователя русской литературной утопии, они «выступают не столько как элементы комфорта, сколько как средства просвещения»³². Усложняющаяся техника, подчеркивает Одоевский, заставляет людей упражнять силу ума, получать новые знания и тем самым служит совершенствованию человечества. Человек будущего должен «отучить ум от усталости, приучить его переходить мгновенно от одного предмета к другому; изодрать его так, чтобы самая сложная операция была ему с первой минуты легкою»³³.

Вера в творческий гений человека, способного к управлению силами природы, позднее с мощной силой и убедительностью прозвучала в ответе Одоевского И.С. Тургеневу, выступившему в канун 1867 года с литературным этюдом «Довольно», исполненным разочарования в целесообразности мира и человека. Тургенев убежденно настаивал, что деятельность человека не нужна и враждебна природе, существующей по закону смены поколений и не ценящей индивидуальное «я»:

Природа неотразима; ей спешить нечего, и рано или поздно она возьмет свое <...> Человек ее дитя; но человеческое – искусствен-

³¹ Федоров Н.Ф. Сочинения. Т. 2. С. 276.

³² Шетраков В.П. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. С. 20.

³³ Одоевский В.Ф. 4338 год. С. 126.

ное – ей враждебно, именно потому, что оно силится быть неизменным и бессмертным. <...> Она создает, разрушая, и ей все равно: что она создает, что она разрушает – лишь бы не переводилась жизнь, лишь бы смерть не теряла прав своих...³⁴.

Одоевский решительно не согласен с пессимизмом писателя, с его апологией одиночества, с убежденностью в фатальном и непреодолимом разрыве между человеческим и природным. Он вообще не согласен с тем, что в природе человек стреножен по рукам и ногам. Человек стреножен для него ровно настолько, насколько ленив, насколько не считает нужным развивать себя и расширять ареал своего действия в мире. Как только же он начинает действовать, природа не просто раскрывает ему свои тайны, но и дает возможность управлять ее явлениями:

Когда и для земли наука выработает такие же данные, какие она добыла в звездных пространствах, – тогда все неожиданные явления Природы будут предсказываться в календарях, наравне с восходом и закатом солнца или месяца. Когда дрожания земли будут изучены <...> тогда не станет дело и за снарядом против землетрясений, вроде громоотвода³⁵.

В ответе Тургеневу Одоевский приводит и другой аргумент против метафизического уныния и отказа от деятельности и активности в мире, где все преходяще. Он говорит о родовом единстве человечества, о глубинной связанности всех со всеми не только в синхронии, но и в диахронии: «Моя жизнь связана с жизнью моих прапрадедов; мое потомство связано с моею жизнью»³⁶. Философ обращает внимание на идущую из поколения в поколение передачу знаний, умений, открытий, в которых продолжают жить их авторы и создатели, каждый, совершая новое открытие, совершает его вместе со всеми и благодаря всем:

Все мы – круговая порука. Архимедовыми вычислениями движутся смелые механизмы нашего века; мысль моего соседа, ученого, пе-

³⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения в 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 228–229.

³⁵ Одоевский В.Ф. Недовольно // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. С. 120.

³⁶ Одоевский В.Ф. Недовольно. С. 122.

реносится электрическим током в другое полушарие; Пифагор измерял струны и вычислял созвучия для Себастиана Баха, Бах работал для Моцарта и Бетховена – Бетховен для <...> новых деятелей гармонии. Солнечный луч, призванный вчерашнею наукою к ответу о составе солнца, готовит новый мир знаний для будущего человечества³⁷.

Опровергая онтологическое разочарование и тесно связанное с ним «созерцательное бездействие» с точки зрения родового и культурного бессмертия, Одоевский отчасти спрямляет акцентированный Тургеневым трагизм индивидуальности, стреноженной законами природы, бунтующей против смерти. Однако сам философ хорошо чувствовал этот трагизм, недаром в письме А.А. Краевскому он говорил о несовершенстве природы, «основывающей жизнь каждого существа на страдании и уничтожении другого»³⁸. Именно поэтому при всей масштабности технических и научных достижений, при всей очевидности нравственных усилий по гармонизации общества, которые рисует роман «4338 год», мир и человек в этом романе еще не являют собой совершенства и до Царства Божия на земле им далеко. Человечество по-прежнему смертно, а планете, столь умно и заботливо возделанной руками человека, не далее как через год грозит гибель от космической катастрофы. Поставив себе задачу овладеть пространством, люди мало думают о власти над временем. Улучшение средств хранения информации не исчерпывает эту задачу, ведь и стеклянные рукописи, не подвластные тлению, неизбежно погибнут, растопленные кометой. Умело используя прием романтической иронии, Одоевский подчеркивает зыбкость и относительность человеческих знаний о прошлом. Минувшее человеческого рода и люди минувшего для обитателей V тысячелетия не более чем *quantité négligeable*, что потом будет совершенно невозможно для Н.Ф. Федорова, соединявшего истинный прогресс с движением не только в будущее, но и в прошлое, и не с археологической, а с воскресительной целью. Когда же человечество, ориентированное на прогресс, начинает сознавать, что «природный организм человека неспособен к тем отправлениям, которых требует умственное развитие»³⁹, что имеющиеся в его руках *ограниченные*

³⁷ Одоевский В.Ф. Недовольно. С. 123.

³⁸ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 235.

³⁹ Одоевский В.Ф. 4338 год. С. 125.

средства несоразмерны с целями, которые ставит *безграничный* человеческий дух, оно впадает в «безнадежное уныние», «занемогает предсмертную болезнь»⁴⁰.

В терминах, предложенных Н.А. Сетницким⁴¹, одним из философско-космистов 1920–1930-х годов, роман «4338 год» являет собой характерный пример «дробного идеала». Но «дробный идеал», несущий в себе потенции созидания и веры в человека, может быть, с точки зрения Н.А. Сетницкого, расширен до всеобъемлющего, «целостного идеала». Такой идеал сам Н.А. Сетницкий видел в активно-христианской концепции Н.Ф. Федорова. И если в романе «4338 год» сотрудничество наук, к которому пришло человечество, выбравшее развитие, а не стагнацию, – сотрудничество, давшее «открытия неожиданные, усовершенствования почти сверхъестественные»⁴², осуществляется вне религиозного поля, то для Н.Ф. Федорова, как и для самого автора романа-утопии и одновременно романа-предупреждения, как бы ни был пытлив и активен человеческий разум, каких бы достижений он ни являл, полнота его действия и развития вне связи с Откровением невозможна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гачева А.Г., Семенова С.Г. О космизме в энциклопедическом жанре // Московский Сократ: Сборник научных статей. М.: Академический проект, 2019. С. 291–316.
2. Гачева А.Г. Активная апокалиптика. Образы Нового Завета в творчестве А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма. М.: Индрик, 2018. С. 422–441.
3. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999. 760 с.
4. Маслобоева О.Д. Российский органицизм и космизм XIX–XX вв.: эволюция и актуальность. М.: Academia, 2007. 294 с.
5. Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
6. Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1982. 223 с.
7. Русская литературная утопия. М.: Издательство МГУ, 1986. 320 с.
8. Сетницкий Н.А. Избранные сочинения. М.: РОССПЭН, 2010. 736 с.
9. Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. 822 с.

⁴⁰ Одоевский В.Ф. 4338 год. С. 125.

⁴¹ См.: Сетницкий Н.А. О конечном идеале // Сетницкий Н.А. Избранные сочинения. М.: РОССПЭН, 2010. С. 61–530.

⁴² Одоевский В.Ф. 4338 год. С. 123.

10. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. 813 с.
11. *Федоров Н.Ф.* Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. 544 с.
12. *Флоренский П.А.* Автореферат // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 108–115.
13. *Свящ. Павел Флоренский.* Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 2000. 621 с.
14. Русский космизм: Антология философской мысли. М.: Педагогика-пресс, 1993. 368 с.
15. *Young G.* Russian cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers. N.Y., 2012. 280 p.

О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА В.Ф. ОДОЕВСКОГО А.Ф. ЛОСЕВЫМ: ЯВНОЕ И ПОТАЕННОЕ¹

Е.А. Тахо-Годи

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
Библиотека «Дом А.Ф. Лосева»*

Аннотация: Автором рассматривается вопрос об отношении великого русского философа XX столетия А.Ф. Лосева к наследию В.Ф. Одоевского. Определяются хронологические границы наиболее активного обращения мыслителя к творчеству писателя (с конца 1910-х и до конца 1930-х годов). Вычленяются основные векторы лосевского интереса: романтизм, фантастика, философия музыки, историософские воззрения, платонизм и символизм. Демонстрируется, как памятование об Одоевском реализуется в философских и беллетристических текстах Лосева. Особенно интересен случай, когда без отсылки к Одоевскому и без прямых реминисценций или цитат Лосев ведет прикровенно творческий диалог с Одоевским в повести «Трио Чайковского», где благодаря чисто «музыкальной программе» – постоянному памятованию о сонатах и квартетах Бетховена – упрочняется связь с входящей в роман «Русские ночи» новеллой «Последний квартет Бетховена».

Ключевые слова: А.Ф. Лосев, В.Ф. Одоевский, «Русские ночи», «Трио Чайковского», романтизм, символизм, историософские воззрения, философия музыки.

Вопрос об отношении к русской литературе А.Ф. Лосева, философа, всю жизнь изучавшего западную мысль, начиная с ее ойкумены – античности, кажется чуть ли не маргинальным, а уж к В.Ф. Одоевскому, занимающему на литературном Олимпе второстепенное место, – и подавно. Но хотя материалов, дающих возможность говорить о восприятии Одоевского, крайне мало, можно утверждать, что интерес к этому писателю Лосев сохранял всю жизнь, хотя наиболее явно он проявлялся в творчестве мыслителя с конца 1910-х и до конца 1930-х годов².

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

² На эту тему см. мои предыдущие публикации: *Тахо-Годи Е.А.* Проблема символа в творчестве А.Ф. Лосева и концепция символизма В.Ф. Одоевского // *Symbol*

Имя Одоевского не фигурирует в юношеских дневниках и письмах Лосева, относящихся к эпохе до 1914 г. Скорее всего, лосевское знакомство с его наследием началось после выхода в 1913 году в издательстве Сабашниковых книги П.Н. Сакулина «Из истории русского идеализма: Кн. В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1». Зато точно известно, что Лосев приобрел переиздание «Русских ночей» Одоевского, выпущенное в том же 1913 году в издательстве «Путь»³. Эта книга сохранилась в личной библиотеке философа с его владельческой росписью на обложке (ныне она находится в книжном фонде Библиотеки «Дом А.Ф. Лосева»). Она испещрена карандашными пометами (их около сотни). Правда, традиционно считается, что Лосев никогда не делал помет на книгах, поэтому не исключено, что пометы на страницах «Русских ночей» принадлежат не ему.

О том, что философский роман Одоевского произвел на Лосева большое впечатление, свидетельствуют лосевские тексты – и философские, создававшиеся в 1920-е годы, и беллетристические 1930-х годов. В поздних лосевских работах Одоевский исчезает, что, однако, не мешает Лосеву в интервью 1983 года утверждать, что он Одоевского любил «всегда» – «за его роскошный романтизм, изысканную фантастику, проникновенную философию музыки и здоровые национальные чувства, доходившие у него до признания величайшей исторической роли России»⁴.

В этих словах очевидна прямая отсылка к эпилогу романа «Русские ночи», где историософская позиция автора получает максимальное выражение – недаром он рисует закат Европы и восходящее солнце России. Это «здоровое национальное чувство» могло особенно импонировать молодому Лосеву, пережившему в начале творческого пути, хотя и недолгий, период увлечения неославянофильскими идеями.

Помимо четырех ключевых моментов, которые легко вычлениаются в лосевской фразе: роскошный романтизм, фантастика, философия музыки и историософские воззрения, – Одоевский при первом же чтении в

w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. S. 313–324; *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. ИНИОН РАН. Материалы III Международного симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте». 2011. № 28. С. 113–121.

³ *Одоевский В.Ф., кн.* Русские ночи / Под ред. С.А. Цветкова. М.: Путь, 1913.

⁴ *Лосев А.Ф.* Одно из самых глубоких наслаждений в жизни... / беседу вел В. Лазарев // Альманах библиотеки. М.: Книга, 1983. Вып. 14. С. 29.

середине 1910-х годов мог заинтересовать Лосева увлеченностью древнегреческой трагедией и Платоном. В 1910-е годы сам Лосев занят анализом трагедий Эсхила, пишет о нем дипломное сочинение. Занят он и Платоном: тут не только первая печатная статья об эросе у Платона, полная юношеского энтузиазма, но и строгое терминологическое исследование платоновских «эйдоса» и «идеи», вошедшее спустя десятилетие в его книгу «Очерки античного символизма и мифологии». Напомню, что в «Примечании к “Русским ночам”», датированном 1860-ми годами (опубликовано впервые как раз при издании романа в 1913 году), Одоевский, отрицая какое-либо воздействие на себя гофмановской традиции, подробнейшим образом разъяснял связь романа с античной трагедией и, еще в большей степени, с платоновскими диалогами, с их «драмой идеи».

Диалогическое, «хоровое начало» в философских и беллетристических текстах Лосева восходит и к античной трагедии, и к «романам-трагедиям» Достоевского, и к философской прозе Вл. Соловьева, и к теории символического реализма Вяч. Иванова⁵, но также и к роману «Русские ночи» Одоевского. Ратуя за введение в литературу подлинного *диалогизма*, дающего возможность изобразить *судьбу идеи* не только объективно, но и субъективно, Одоевский невольно оказывался в истории русской мысли прямым предшественником одного из любимейших лосевских мыслителей – Вл. Соловьева с его «Тремя разговорами» с их диалогами на философские темы, с их «иллюстративной» беллетристической новеллой «Краткая повесть об Антихристе».

Принципиально важно обратить внимание на то, что у Одоевского главный герой, его *alter ego*, Фауст, оказывается не только мистиком, но и символистом. Не имея однозначного ответа на загадку жизни, Фауст, в отличие от своих собеседников-оппонентов, «удовлетворяется символизмом»⁶. Он (а вместе с ним и автор романа) верит, что «в истории встречаются лица вполне символические, которых жизнь есть внутренняя история данной эпохи всего человечества»⁷. В «Примечании к “Русским ночам”» Одоевский сформулирует это еще короче, говоря, что автор сделал своими героями такие «лица, которые целою своею жизнью вы-

⁵ См.: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007 (им. указ.).

⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. С. 192. (Сер. «Литературные памятники»).

⁷ Там же. С. 7–8.

ражали то, что у философов выражалось сжатыми формулами, – так что не словами только, но целою жизнью один отвечал на жизнь другого»⁸.

Такая концепция историко-символического мирового бытия, позволяющая видеть в конкретных проявлениях человеческой жизни и в круге господствующих в определенную эпоху идей символическое проявление общемировой драмы, как представляется, должна была оказаться весьма привлекательной для Лосева именно в 1920–1930-е годы, когда философ наиболее напряженно размышлял над проблемами символа и мифа не отрешенно-абстрактно, но сквозь призму социально-исторических катаклизмов XX столетия, пытаясь сконструировать собственную историософскую модель развития человечества. Недаром в лосевской прозе, особенно в таких произведениях, как «Трио Чайковского», «Женщина-мыслитель», «Из разговоров на Беломорстрое», «Встреча», «Жизнь», возникают герои, выполняющие функции «адвокатов» тех или иных господствующих понятий. Они, как и герои Одоевского, призваны всей своей жизнью служить «вопросом или ответом на жизнь другого», а вместе с тем и ответом на вопрос, как в конкретно-исторических условиях «сбывается» или «не сбывается» человек, а вернее – сам замысел о человеке⁹.

Хотя Лосев, задумывая свою прозу, ссылаясь на новеллы Э.Т.А. Гофмана, Э. По и романы Г. Уэллса, имеет смысл обратить внимание на связи антиутопических мотивов у Одоевского и Лосева. Изображение безумия персонажа в лосевской прозе заставляет вспомнить об изначальном замысле Одоевского показать «психологические явления, необъяснимые в человеке»¹⁰, и назвать роман «Дом сумасшедших». Воздействием романтической традиции, в том числе «Русских ночей» Одоевского, можно объяснить тягу Лосева к изображению героя-артиста (артистки), героя-«мечтателя», и противостоящего ему человека-филистера. Уже первая из лосевских новелл – «Музыкальный миф», вошедшая в книгу «Музыка как предмет логики» 1927 года, написанная в 1920 году как одна из главок текста озаглавленного при посмертной публикации «Очерк о музыке»¹¹, явно возвраща-

⁸ Там же. С. 192.

⁹ Подробнее об этом см.: *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 243.

¹⁰ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 10. С. 248.

¹¹ О датировке этого лосевского текста и истории его создания см.: *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.

ет читателя к опыту романтической философско-музыкальной прозы, ведущей историю в отечественной литературе от «Русских ночей» Одоевского. Сближает с «Русскими ночами» и сам нетрадиционный принцип сопряжения новеллы и философского трактата, дающий о себе знать не только в книге «Музыка как предмет логики», но затем и в большинстве лосевских беллетристических вещей 1930–1940-х годов. Правда, в отличие от Одоевского, в лосевской прозе не новелла как иллюстрация инкорпорируется в канву философских рассуждений, а, напротив, отдельные философские пассажи вклиниваются в повествование, как в повестях «Встреча», «Трио Чайковского» или в романе «Женщина-мыслитель». Зато в философских работах 1920-х годов весьма характерны подобные вставные рассказы-анекдоты, имеющие аллегорический смысл и свидетельствующие о позиции самого автора. Так что неудивительно, что Лосев вводит аллюзии на Одоевского и в свои беллетристические, и сугубо философские тексты.

Отсюда мотив «танца скелетов», восходящий к новелле Одоевского «Бал», в книге «Музыка как предмет логики» (1927), в «Диалектике мифа» (1930) или в повести «Метеор» (1933). Отсюда же появление обширной реминисценции из «Русских ночей» в датированном 31 декабря 1926 года Предисловии к «Философии имени» (1927)¹², где без упоминания имени писателя давался пересказ анекдота о враче, лечившем ветчиной портного и сапожника, взятый из Эпилога «Русских ночей»¹³.

Отсылка к Одоевскому в Предисловии к «Философии имени» заставляет задуматься о возможных схождениях между философией языка Одоевского, зафиксированной в романе (например, чрезвычайно важная для автора проблема коммуникации), и лингвофилософскими воззрениями самого Лосева. Кроме того, выявление этой реминисценции дает право говорить о том, что Лосев сознательно опирался на опыт Одоевского, видел в нем единомышленника в борьбе против голого эмпиризма. Рассуждения Фауста из «Русских ночей» о Люцифере¹⁴ как родоначальнике и вдохновителе материализма и эмпиризма для Лосева явно «свои».

Борьба с метафизическим злом эмпиризма, материализма, атеизма не единственное звено, связующее Лосева и Одоевского. Объединяет их и отстаивание необходимости *цельного знания*, синтетической науки,

¹² Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос / Сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 625.

¹³ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 144.

¹⁴ Там же. С. 144.

базирующейся не только на рациональных, но и на интуитивных основаниях. Отсюда характерный для обоих мыслителей «энциклопедизм» (обращение к разным областям знания – математике, естествознанию, астрономии и т.д.), их общее стремление к познанию бытия как «живой жизни»¹⁵. Недаром в 1926 году в библиографическом разделе журнала «Музыкальное обозрение» Лосев напишет, что «“мистический идеализм” для Одоевского, конечно, есть “реализм” и при том совершенно “опытный”, “эмпирический”»¹⁶.

Если раньше можно было сомневаться в лосевском авторстве этого текста, опубликованного под криптонимом «А.Л.», и основываться только на гипотезе о его принадлежности Лосеву, выдвинутой в 1992 году Д.О. Чеховичем¹⁷, то теперь, после обнаружения лосевских тезисов в архиве ГАХН и их публикации в 2017 году¹⁸, сомнений в авторстве никаких нет. Легший в основу рецензии доклад по поводу 2-го выпуска сборника «De musica», включавшего статью А.В. Финагина об Одоевском под заглавием «От мистического идеализма к научному реализму», был прочитан Лосевым на заседании Физико-психологического отделения 10 апреля 1924 года.

Сравнивая опубликованную в 1926 году рецензию с тезисами этого доклада, мы видим, что Лосев вводит целый пассаж в защиту Одоевского от его интерпретаторов, пытающихся навязать писателю эволюцию «от мистического идеализма к научному реализму». Философ, 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 “мистиче-

¹⁵ Там же. С. 103. Слово сочетание «живая жизнь» едва ли не первым употреблено Одоевским. Затем оно появляется у Тютчева и Достоевского.

¹⁶ А.Л. [Лосев А.Ф.] *De musica*. Временник Отдела Истории и Теории Музыки Госуд<арственного> Института Истории искусства. Выпуск второй. Ленинград. 1926. Academia // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110. [Датировка тезисов апрелем 1924 года дает основание предположить, что Лосев знакомился с подготовленным сборником еще до его выхода в свет в 1926 году].

¹⁷ Чехович Д.О. Неизвестный Лосев: штрихи к творческой биографии А.Ф. Лосева // Апокриф. 1992. № 1. С. 110–114.

¹⁸ См.: 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; Лосев А.Ф. Материалы из архива ГАХН / Подготовка текста и примечания Д. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89–94.

ским идеалистом», да и самые термины “идеализм” и “реализм” давно бы уже пора перестать употреблять в их некритическом и обывательском значении»¹⁹. Когда современные исследователи акцентируют в поздних текстах Одоевского проявления эмпиризма и «стихийного материализма», невольно вспоминается именно этот пассаж из лосевской рецензии 1926 года. К сожалению, поздние тексты Одоевского продолжают лежать мертвым грузом в архиве и, не видя их, трудно судить объективно, но невольно возникает вопрос: не тот же ли в них путь от абстрактных конструкций к жизненным реалиям, как и у Лосева в 1930-е годы, когда он в работах «*Самое само*», «Неоплатонизм ясный как солнце» обращается к миру вещей, чтобы через обычное и бытовое подтвердить реальность идеального?

Такое движение мысли для Лосева закономерно. Недаром он формулирует уже в 1920 году в «Очерке о музыке», что «миф есть конкретная картина»²⁰. Эту идею он применяет и в разрабатываемой в «Очерке о музыке» «конструктивно-психологической системой научной теории гармонии»²¹, объединяющей отвлеченную систематику и эмпиризм²².

В этой работе 1920 года Лосев задумывается над близкой Одоевскому темой – над проблемой и задачами музыкальной критики, которая включается им, наряду с феноменологией музыки, музыкальной эстетикой и психологией музыки, в философию музыки. Музыкальная критика, по Лосеву, обязательно должна использовать мифологизацию как свой основной метод и прием:

Музыка есть объективное узрение сущности бытия, данное в системе познавательных форм человека. Миф поэтому вовсе не есть обязательно образ, хотя он и может получать от него существенную поддержку в выразительности. <...> Что такое мифологизация? Это – узрение сущности в образах и понятиях ума; <...> миф есть пространственно-временная структура сущности²³.

¹⁹ А.Л. [Лосев А.Ф.] *De musica*. Временник Отдела Истории и Теории Музыки Госуд<арственного> Института Истории искусства. Выпуск второй. Ленинград. 1926. Academia. С. 110.

²⁰ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 652.

²¹ Там же. С. 655.

²² Там же. С. 654.

²³ Там же. С. 653.

Отсюда, хотя «каждое данное музыкальное произведение допускает бесчисленное количество мифологизаций», но «форма мифологизации» для каждого произведения «едина и единственна», притом что «ее конкретное содержание» (т.е. «система образов, понятий, суждений и умозаключений») может быть разнообразно:

Мифологизируя, т.е. выражая в словах сущность, напр. по поводу первой части «Лунной» сонаты Бетховена, можно рисовать картину лунной ночи и меланхолическое настроение при созерцании пустых и тоскливых пространств звездного неба; развивая такой миф, мы получаем словесное выражение первой части сонаты. Но можно ни слова не говорить о ночи и о луне, а развить, напр., рассказ на тему о страданиях неразделенной любви, о тягостях разлуки и т.д. Этот новый миф будет так же на месте, как и предыдущий. И бесчисленное количество таких мифов по отношению к «Лунной» сонате возможно. Однако форма соединения элементов (образов, понятий и т.д.) каждого такого мифа будет общеобязательна; она предопределена ритмикой и метрикой сонаты, ее напряжением, актуальностью и оформлением, выбором тембров и мелодией, и т.д. и т.д. Можно говорить в мифе о любящем сердце и об его переживаниях; но если выбрана такая мифологизация, то любящее сердце в случае «Лунной» сонаты должно обязательно тосковать и мучиться в разлуке, но никак не радоваться и ликовать²⁴.

Примечательно, что именно в «Очерке о музыке» в 1920 году впервые появляется восходящий к новелле Одоевского «Бал» мотив танца скелетов, в той первой части «Очерка», который был опубликован спустя семь лет в книге «Музыка как предмет логики» как вставная новелла под названием «Музыкальный миф».

Кстати, аллюзия на Одоевского в этом первом опыте музыкально-философской прозы дает возможность объяснить и то, почему в финале «Очерка о музыке» Лосев сосредотачивается на анализе музыки Бетховена – на его «Пятой симфонии». Философ сознательно подчеркивает кольцевую композицию своего «Очерка», говоря о том, что «конец его должен быть подобен началу»²⁵. Рисуя снова образ Женщины-девы, Жены

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 664.

Предвечной, Девочки-Царицы, вспоминая Данте и Беатриче, он одновременно, хотя и прикровенно возвращается к Одоевскому, к его «Русским ночам», включающим новеллу о Бетховене и его последнем квартете.

После чтения новеллы герой «Русских ночей» Фауст признавался, что ничья музыка не производит на него такого впечатления, как музыка Бетховена, и объясняет это следующим образом:

<...> кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена – еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет – с отчаяния... Странное дело: всякая другая музыка, особенно гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкою Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге, – а между тем у вас душа изныла. Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить. – Однажды, когда я не имел еще никакого понятия о жизни самого сочинителя, я сообщил странное впечатление, производимое на меня его музыкою, одному горячему почитателю Гайдна. – «Я вас понимаю, – отвечал мне гайднист, – причина такого впечатления та же, по которой Бетховен, несмотря на свой музыкальный гений (может быть, высшей степени, нежели гений Гайдна), – никогда не был в состоянии написать духовной музыки, которая приближалась бы к ораториям сего последнего». – «Отчего так?» – спросил я. – «Оттого, – отвечал гайднист, – что Бетховен не верил тому, чему верил Гайдн»²⁶.

Отсутствие религиозного начала в бетховенской музыке, подмеченное Одоевским, не проходит и мимо внимания Лосева.

В связи с этой «бетховенской темой» приведу, с моей точки зрения, наиболее интересный пример, когда – без всяких упоминаний имени Одоевского и вроде бы без прямых реминисценций или цитат – памятование об Одоевском реализуется в беллетристических текстах Лосева. Я имею в виду повесть «Трио Чайковского», повествующую о любви главного героя – философа Николая Вершинина к пианистке Томилиной, о любви, зародившейся в преддверии двух катастроф – исторической (начало Первой мировой войны) и личной (гибель Томилиной во время первой из бомбежек).

²⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 85.

«Трио Чайковского» построено как мемуары главного героя, Николая Вершинина, такого же alter-ego автора, как и Фауст у Одоевского. Он вспоминает, что в доме Запольских, где происходит действие повести, гости музыканты-дилетанты²⁷ первоначально решили «играть все бетховенские квартеты подряд с первого до последнего, знаменитого six mol-ного»²⁸. В первый же вечер они «проиграли первые три, с тем, чтобы на следующий день проиграть еще дальнейшие три – четыре»²⁹. Однако наступивший день прошел совсем не так, как предполагал Вершинин и его друзья Запольские: планы нарушает появление выдающейся пианистки Томилиной:

Ради приезда Томилиной прекратили игру и не стали играть на значенных Бетховенских квартетов. Решили сначала узнать, какой музыки хочет Наталия Александровна и что предполагает играть сама.

Наталия Александровна быстро переоделась и вышла на балкон в шикарном белом платье со словами:

– *Квартеты, квартеты! Как вы играли, так и играйте дальше! Люблю! А я, если хотите, сегодня тоже Бетховена...* Да нет, пожалуй, на первых порах Листа, что ли... А углубляться будем уже потом...

– Прекрасно, прекрасно, дорогая! – залюбезничал Михаил. – *Так и сделаем. Квартеты доведем до последнего...* Как, господа?

Мы, конечно, не смели протестовать, тем более, что это вполне соответствовало нашим прежним намерениям.

После вечерней краткой прогулки засели играть и *проиграли Четвертый и Пятый квартеты Бетховена*³⁰.

До последнего, Шестнадцатого квартета, дело в повести так и не доходит, но музыка великого композитора будет сопровождать героев до самого конца.

²⁷ Ср. у Одоевского начало «Последнего квартета Бетховена»: «1827 года, весной, в одном из домов венского предместья несколько любителей музыки разыгрывали новый квартет Бетховена» (*Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 79).

²⁸ *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...»: В 2 т. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 161. Курсив всюду мой.

²⁹ Там же. С. 162.

³⁰ Там же. С. 170. Курсив всюду мой.

Разбирая Пятую симфонию Бетховена в 1920 году в «Очерке о музыке», Лосев говорил о том, что в ее музыке слышится, как сама «судьба стучится в дверь». Тема «судьбы» выходит на первый план и в повести «Трио Чайковского». Судьба вмешивается и в жизнь главного героя – Николая Вершинина: недаром, стук в дверь Томилиной, когда он является к ней на свидание, заставляет его вновь вспомнить именно эту музыку:

Не без колебаний я постучал ей в двери. И стук отдался в душе как то роковое стаккато в начале Пятой симфонии Бетховена, как те напряженно стучащие в висок и в сердце – тоже четыре – ноты в первой части Аппассионаты, внезапно откуда-то возникшие среди экстатического сумбура и мрачного огня мирового томления³¹.

Далее в повести (вполне в стиле «Очерка о музыке») дается анализ сонаты Бетховена оп. 106, которая интерпретируется автором как музыка, выражающая «страсти и чувства мыслителя, философа, мысленного созерцателя»³².

Ближе к финалу повести, до рокового исполнения «Трио» Чайковского, когда Томилиной суждено погибнуть при внезапно начавшейся бомбежке немецкой авиации, она играет сонату Бетховена оп. 81^a – сонату «Lebewohl» («Прощание»), «сознательно написанную великим маэстро на тему разлуки». В этой 26 фортепианной сонате композитор предположил каждой части программные заглавия: Прощание, Отсутствие, Свидание. Как очевидно, бетховенская музыка задает и «программу» лосевского текста: гибель Томилиной, прощание с ней обещают радость свидания, но уже в ином, духовном мире.

С «бетховенской темой» связаны и другие повести Лосева. Его незавершенная повесть «Седьмая симфония» – о Седьмой симфонии композитора. В повести «Метеор» бетховенская музыка играет важную композиционную роль: она знаменует надежду героя именно на *земное* счастье, от которого он, как и от музыки, должен отказаться ради понимания высших задач жизни. Роль «бетховенской темы» в повести «Трио Чайковского», однако, сложнее и менее очевидна. Музыка Бетховена оказывается здесь связана не только с темой любви Вершинина и Томилиной или с темой встречи и разлуки. Она возвращает нас к проблемам взаимоотношения религии и искусства, духовного и эстетического, затрагиваемым в

³¹ Там же. С. 190.

³² Там же. С. 207.

«Русских ночах» Одоевского Фаустом при сопоставлении Гайдна и Бетховена. Недаром у Лосева повесть завершается разговором простых людей – разговором не о музыке, а о судьбе, вере и воле Божией, той веры, которой, по мысли Одоевского, чужд был Бетховен, да и изображаемые Лосевым дилетанты-исполнители, живущие одной музыкой и забывшие о воле Божией, которая напоминает им о себе мировой катастрофой. В то же время, благодаря постоянному памятованию о Бетховене, его сонатах и квартетах, конечно же, упрочняется связь с входящей в «Русские ночи» новеллой «Последний квартет Бетховена».

Не будем забывать, что исполняющееся в момент мировой катастрофы «Трио» Чайковского имеет авторское название «Памяти великого художника». Название это, навеянное композитору реальным событием – смертью в 1881 году пианиста и дирижера Николая Рубинштейна, – у Лосева приобретает символический смысл: оно предвещает смерть главной героини повести – великой пианистки Натальи Томилиной, по воле судьбы погибающей в момент концерта – последнего концерта в ее жизни. Таким образом, в повести еще и еще раз разными художественными средствами подчеркивается, что ее сюжет – не что иное, как события последних дней жизни гениального человека.

Так исключительно благодаря «музыкальной программе», зафиксированной автором: от обещанного исполнения последнего квартета Бетховена к Пятой симфонии и прощальной сонате 26, а затем к «Трио» Чайковского, а не через систему тех или иных литературных реминисценций и аллюзий, подспудно реализуются те же мотивы, что и в новелле Одоевского «Последний квартет Бетховена»: рисуется трагедия непонимания гениального человека, его последние дни, его прощальное приобщение к любимому искусству и сама смерть великого музыканта. Нельзя не обратить при этом внимания и на то, что и у Одоевского, и у Лосева в названиях текстов одинаково ставится акцент на жанровой природе музыкального произведения и имени его создателя: у Одоевского – «квартет» Бетховена, у Лосева – «Трио» Чайковского. При этом сам жанр «трио» оказывается у Лосева связан не только с Чайковским, но также и с Бетховеном: «Помню и простодушные шотландские песни Бетховена: “Мой милый Джонни” и другие. Большинство из этих песен исполнялось с трио (роялью, скрипкой и виолончелью), что придавало этим вещам еще более милый, уютный и интимный характер. Эти песни с трио звучат гораздо изящнее, чем с роялью или с оркестром»³³. При этом вся повесть Ло-

³³ Там же. С. 162.

сева имеет трехчастную структуру (в ней три главы), а действие, как и в романе Одоевского, происходит, в основном, ночами – «интимные музыкальные вечера» длятся до двух-трех часов ночи, а то и до четырех утра.

Диалог Лосева с Одоевским в «Трио» Чайковского, не явный на первый взгляд, ведущийся прикровенно, ощутим только при внимательном вчитывании в текст. Только тогда становится очевидно, что вопросы, задаваемые собеседниками в «Русских ночах», остаются актуальными для Лосева и в середине 1930-х годов. «Какое влияние убеждения человека могут иметь на музыку, на поэзию, на науку?»³⁴ – вопрошает Виктор в «Шестой ночи» – немаловажен он и для Лосева, не сомневающегося в их связи. «<...> не знаю, может ли человек совершенно отделить от себя все *свои собственные* мысли и чувства, все свои *воспоминания* так, чтоб ничто от его я не примешалось к его наблюдению»³⁵, – сомневается у Одоевского Фауст. Воспоминания Вершинина словно свидетельствуют о невозможности такового отделения. Выслушав историю о смерти помешавшегося глухого Бетховена, один из собеседников Фауста, Ростислав, надеется на целительную силу воспоминаний: «<...> это – неизглаголанность наших страданий. Действительно, самые жестокие, самые ясные для нас терзания – те, которых человек передать не может. Кто умеет рассказать свои страдания, тот вполнину уже отделил их от себя»³⁶. Рассказывая историю влюбленности в Томилину, Вершинин как раз и пытается «рассказать свои страдания» и хоть как-то отделить «их от себя», а вернее осмыслить.

В первой половине 1920-х годов в философской ассоциации Государственного института музыки Лосев выступил со специальным докладом «Философия музыки В.Ф. Одоевского как образец учения о музыке в эпоху романтизма»³⁷. Текст этого доклада, к сожалению, не сохранился или до сих пор не найден. Безусловно, имея его в руках, нам легче было бы реконструировать воззрения философа на Одоевского и вычленять в его текстах темы и идеи, к Одоевскому так или иначе восходящие. Но и сделанные к настоящему времени наблюдения позволяют утверждать, что наследие Одоевского занимает в лосевском сознании отнюдь не марги-

³⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 85.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 84–85.

³⁷ См.: Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926; Ливанова Т.Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 297.

нальное место, что дает знать в его текстах – и философских, и беллетристических – и явно, и прикровенно.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Л. [Лосев А.Ф.] *De musica*. Временник Отдела Истории и Теории Музыки Госуд<арственного> Института Истории искусства. Выпуск второй. Ленинград. 1926. Academia // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110–111.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
3. Ливанова Т.Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335.
4. Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...»: В 2 т. М. Время, 2002.
5. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. 958 с.
6. Лосев А.Ф. Материалы из архива ГАХН / Подг. текста и примеч. Д. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89–94.
7. Лосев А.Ф. Одно из самых глубоких наслаждений в жизни... / Беседу вел В. Лазарев // Альманах библиофила. М.: Книга, 1983. Вып. 14. С. 22–32.
8. Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. 944 с.
9. Одоевский В.Ф. Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. 319 с. (Сер. «Литературные памятники»).
10. Одоевский В.Ф., кн. Русские ночи / Под ред. С.А. Цветкова. М.: Путь, 1913. 429 с.
11. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926. 59 с.
12. Тахо-Годи Е.А. Проблема символа в творчестве А.Ф. Лосева и концепция символизма В.Ф. Одоевского // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolovitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. S. 313–324.
13. Тахо-Годи Е.А. Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. ИНИОН РАН. Материалы III Международного симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте». 2011. № 28. С. 113–121.
14. Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. 399 с.
15. 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.
16. Тахо-Годи Е.А. «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.
17. Чехович Д.О. Неизвестный Лосев: штрихи к творческой биографии А.Ф. Лосева // Апокриф. 1992. № 1. С. 110–114.

ПРОБЛЕМА ВЫРАЖЕНИЯ СМЫСЛА В КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ЯЗЫКА В.Ф. ОДОЕВСКОГО И А.Ф. ЛОСЕВА

Дж. Римонди

Пармский государственный университет

Аннотация: Автором предпринята попытка сопоставления и анализа культурфилософских языковых концепций В.Ф. Одоевского и А.Ф. Лосева. Лосева и Одоевского сближают не только философские интересы, но и идея символизма человеческой жизни, идеал цельного знания в противоположности эмпиризма и материализма. У Одоевского, основоположника русской лингвофилософии, эта идея развивается в концепции «идеального языка». Одоевский исходит из неизбежного разрыва между словом и тем, что оно выражает, определенной степени неточности языка там, где речь идет о настоящем смысле бытия.

Реминисценция Одоевского, которую Лосев приводит в своем Предисловии к «Философии имени», можно понимать как сознательное обращение к наследию философа-романтика в разработке вопроса.

Однако в то время, как Одоевскому свойствен гносеологизм, Лосев размышляет о языке в онтологическом ключе. Оба мыслителя приходят к выводу, что проблема невыразимости истины средствами человеческого языка и необходимости введения поэтического (духовного) начала в науку решается выходом за пределы вербальности.

И Лосева, и Одоевского интересует проблема выражения смысла. Путь к преодолению разрыва между словом и тем, что оно должно выражать, они видят в синтезе философии и искусства (музыки), что, в свою очередь, приводит их к художественной музыкальной прозе.

Ключевые слова: идеальный язык, мифопоэтический праязык, философия языка В.Ф. Одоевского, философия музыки, философия языка А.Ф. Лосева.

В истории русской мысли вопросы языка традиционно занимали важное место¹, но только в XVIII веке, в результате секуляризации языка при Петре I, формируется критическое отношение к слову и языку как таковым. Недоверие к языку происходило из просветительской традиции Э. дэ Кондильяка и Ж.-Ж. Руссо (акцент на коммуникативной функ-

¹ О словоцентричности русской культуры см.: *Безлепкин Н.И.* Философия языка в России: к истории русской лингвофилософии. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 390 с.

ции) и мистицизма (когнитивная роль языка, врожденного человеку изначально, но утраченного после выхода из первобытного состояния). В XIX веке такие философские искания начинаются с вопроса о создании самобытной философии, а также затрагивают проблему ее выражения, выдвигая необходимость создания «нового» русского языка, способного отражать теоретические понятия.

Впервые проблему неточности русского научного языка (слово допускает различные толкования) поставило Общество любомудрия (1823–1825)² – первый в России философский кружок, основанный с целью изучения и распространения немецкой идеалистической философии³, а также развития самобытной философии, что и включало более прагматическую задачу пересмотра языка и его выразительных средств.

Немалое влияние оказала и немецкая философская мысль конца XVIII – начала XIX века, которая была пропитана размышлениями о природе языка и пыталась ответить на некоторые важные вопросы: о поиске общего «мифологического» происхождения языка (при осознании исторического и разнородного характера языков); о понимании языка как результата коллективной и динамичной творческой деятельности. Кроме того, велись дискуссии по поводу приобретенной или врожденной природы языка, которые приводили к спорам между сторонниками теории «божественного» происхождения (язык как *Λόγος* у И.Г. Гамана и И.Г. Фихте) и теми, кто подчеркивал его человеческий и исторический характер (Я. Гримм и И.Г. Гердер). К этому следует добавить влияние учений В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни, для которых язык является стремящимся к бесконечному развитию индивидуальным творением, или деятельностью (*ενεργεια*), вытекающей из борьбы человеческого творчества с языковым наследием прошлого.

В.Ф. ОДОЕВСКИЙ О ЯЗЫКЕ

Основоположником русской философии языка первой половины XIX столетия принято считать В.Ф. Одоевского, человека разносторонних ин-

² См.: Каменский З.А. Русский просветительский идеализм и московский кружок любомудров // Каменский З.А. Московский кружок любомудров. М.: Наука, 1980. С. 3–12.

³ *Евлампиев И.И.* Шеллинг в России. [Электронный ресурс]. URL: http://summa.rhga.ru/osob/pro/detail.php?traz=3&ELEMENT_ID=4727 (Дата обращения: 12.05.2019).

тересов (энциклопедист, писатель, философ, музыковед), для которого главный вопрос состоял в том, как выразить неопределенность бытия⁴.

В те годы, когда он возглавлял Общество любомудрия, у него возник интерес к идеям Шеллинга и к выразительным формам (в том числе к музыке). В это время Одоевский также работал над философским словарем⁵ и начал разрабатывать собственную концепцию языка на основе учения русского филолога и философа И.И. Давыдова («русского Дежрандо») относительно идеи соотношения слова и мысли.

В его интересе к лингвистическому аспекту, безусловно, сыграло важную роль влияние идеализма Ф. Шеллинга⁶, популярность которого в России в первые десятилетия XIX века росла параллельно со становлением профессиональной философии⁷. В философии языка немецкого мыслителя фундаментальной является связь между мыслью и языком, которая «весьма выразительно именуется *Словом*: а) так как в *нем* и с ним впервые *начинается* всякая различимость; б) так как в *нем* впервые органически связываются самобытие (Selbstein) с несамобытием (Nichtselbstein)»⁸. Шеллинг утверждает, что именно потому, что язык является «непосредственным выражением *идеального* <...> в *реальном*», каждое языковое явление является не столько лингвистическим выражением, сколько *художественным* произведением.

У Шеллинга Одоевский наследует именно идею об искусственном характере человеческого языка. Его анализ начинается с признания того, что язык, на котором человек говорит, не является одинаковым у каждого. Второй важный аспект состоит в том, что этот язык, имеющий относительный характер, обладает определенной степенью неточности, то есть он не способен адекватно выражать идеи и чувства. Конечно, человек пытается найти компромисс между идеей и ее выражением, на-

⁴ См.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и примеч. З.А. Каменского. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 157, 160.

⁵ См.: *Койре А.* Философия и национальная проблема в России начала XIX века. М.: Модест Колеров, 2003. С. 54.

⁶ См.: *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 1. 616 с.; Т. 2. Ч. 2. 480 с.

⁷ См.: Философия Шеллинга в России / Под общ. ред. В.Ф. Пустарнакова. СПб.: Рус. христиан. гуманитар. ин-т, 1998. 526 с.

⁸ *Schelling F.W.J. System der Weltalter* / Ed. S. Peetz. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1990. S. 171.

пример, через использование метафорических приемов, но это недостаточно⁹.

Одоевский приходит к выводу о том, что «наш язык неполон или неверен, и мы обманываем самих себя, когда предмету даем имя, – его имя нам неизвестно»¹⁰. Невыразительность языка становится главной темой работы «О способах выражения идеи» (1832), где доказывается существование неизбежной пропасти между идеей, предметом и словом: «Мы понимаем эту сущность, мы ее чувствуем – хотим ли выразить, – и слово просит другого, это слово третьего, и так до бесконечности»¹¹.

Возможное решение Одоевский находит в создании нового «идеального» языка, способного выразить все, что не может быть выражено существующим человеческим языком. Этот универсальный язык должен быть выражен числами, что напоминает «универсальную характеристику» (*characteristica universalis*), придуманную немецким философом Г. Лейбницем в раннем трактате «De arte combinatoria» (1666). Такой «философский язык» представляет собой формальный и универсальный язык, способный выражать научные и метафизические понятия посредством символов. Однако, в то время как проект Г. Лейбница направлен на понимание рациональных аспектов действительности, Одоевский видит главную задачу идеального языка в выражении невыразимого, чувств: «Так, например, местоимения “Я, ТЫ, ОН” могли бы быть выражены цифрами 1, 2, 3; “МЫ, ВЫ, ОНИ” – 1 + 1, 2 + 2, 3 + 3. Нечетные числа могли бы выражать духовную сторону, четные физическую, разные изменения единицы выражать разные формы бытия <...>»¹².

Проект Одоевского по созданию (или воссозданию) идеального языка опирается на фундаментальную идею: размышление о происхождении языка сопровождается метафизической предпосылкой о существовании сферы, предшествующей зарождению человеческого языка, т.е. о существовании некоего идеального языка, гаранта последующего именованности вещей. В христианской традиции эта отправная точка изображается мифом: Бог дает человеку язык, и с этого момента все (Бог, мир и сам человек) становится мыслимым. Точно так же в «Кратиле» Платон,

⁹ Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве / Вступ. ст., сост. и комм. В.И. Сахарова. М.: Современник, 1982. С. 84–85.

¹⁰ Там же. С. 85.

¹¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 181.

¹² Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 80.

рассуждая о том, могут ли имена служить познанию вещей, придерживается метафизической концепции имени и утверждает, что имена всегда правильны, потому что они содержат ту же сущность, которая пронизывает названную вещь (имя – это «подражание сущности вещи посредством букв и слогов»).

В культурфилософской концепции Одоевского эта мифологическая сфера совпадает с искусством. В последнем периоде творчества русский мыслитель настаивает на ограниченности научного (философского) языка и на необходимости введения духовного или инстинктуального элемента в науку, поскольку наука призвана преодолеть чисто логические операции и усвоить «поэтические приемы творчества», цель которого заключается в истине.

Эстетические взгляды Одоевского являются синтезом романтических концепций об искусстве и о проблеме невыразимости. Если «капитальные идеи русского романтизма впервые именно *высказываются*, рождаются в словесном взаимодействии»¹³, то только поэзия или литература в силу высказать на языке неуловимый смысл человеческого бытия. Интересно, что он пишет художественные произведения параллельно с разработкой своей философской концепции языка. Например, было отмечено, что в «Пестрых сказках» (1833) жанр сказки выбран не случайно, а с учетом того, что он «является воспоминанием дальних времен, когда язык человека еще не был падшим»¹⁴. Попытка найти связь смысла и выражения определяет образность и выразительность языка литературных произведений Одоевского. При этом признание ограниченности слова приводит к обращению к смыслопорождающим возможностям несловесных искусств: «Стало быть, должен быть какой-то другой язык, которого части речи скрыты в архитектуре, в поэзии, в музыке? Какой же это язык? Его свойство – неопределенность; это свойство мы замечаем в стихотворстве, еще более в живописи, еще более в архитектуре, еще более в музыке»¹⁵.

Второе возможное решение (помимо создания идеального языка) Одоевский находит в восстановлении языка, связанного с искусством,

¹³ Сахаров В.И. Под сенью дружных муз. О русских писателях-романтиках. М.: Художественная литература, 1984. С. 14.

¹⁴ Марцева А.В. Концепция «идеального языка» В.Ф. Одоевского // Философское образование. 2004. № 1. С. 19.

¹⁵ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 181.

константы которого необходимо расшифровать и зафиксировать. Интересно отметить, что тут возникает идея семиотики искусства (т.е. идея о том, что искусство обладает иным языком) еще до того, как семиотика зародилась в виде самостоятельной науки¹⁶.

Искусство поэзии и философская интуиция вместе создают музыку¹⁷, единственный возможный синтез, доступный человеку для выражения смысла, по крайней мере, пока у человека нет «идеального языка». Одоевский таким образом противопоставляет языку философии другой язык – язык души и музыки¹⁸.

А.Ф. Лосев о языке

Если словоцентричность была специфической чертой классической русской культуры, то в начале XX века слово становится «проводником высших идей», «инструментом жизнотворчества»¹⁹. В этот период проблема языка и имени получает онтологическое истолкование в трудах П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова и других представителей русского религиозного ренессанса.

В лосевской культурфилософской концепции человек осваивает мир (смысл) только через язык. В «Философии имени» (1927) Лосев, вслед за Вл. Соловьевым и его учением о языке²⁰, принимает антипсихологическую и антисубъективистскую позицию, утверждая, что познание осуществляется *в* слове и *через* слово, т.е. когда мышление получает свое бытие. Не только мышление, но и реальность осмысливается таким образом: «мир – совокупность разных степеней жизненности и затверделости слова»²¹.

¹⁶ См.: *Махлина С.Т.* В.Ф. Одоевский о языке музыки // *Философский век. Альманах 13. Российская утопия эпохи Просвещения и традиции мирового утопизма* / Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2000. С. 102–110.

¹⁷ *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2.* С. 184.

¹⁸ Там же. С. 181.

¹⁹ См.: *Ковтун Н.В.* Общество русской словесности: история и современность // *Филологические науки*. 2016. № 6. С. 112–119.

²⁰ См.: *Серова Н.В.* Вклад В.С. Соловьева в развитие философии языка в России // *Соловьевские исследования*. 2018. № 1 (57). С. 21–34.

²¹ *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 735.

Статус языка колеблется между двумя основными аспектами, которые вместе создают своего рода «диалектику языка». Первый – язык как таковой, имеющий «религиозно-философский статус»²²: это слово-Логос из евангельского высказывания «В начале было слово», «смысл-в-себе», т.е. язык вне его отношения к человеку, форма эманации Первосущности²³. Второй же аспект – язык в своем отношении к человеку, имеющий инобытийный и «акциденциальный»²⁴ характер. Следовательно, речь никогда не может полностью выражать сущность, а всегда является *интерпретацией* ее: «расстояние между сущностным “смыслом-в-себе” и его инобытийным “человеческим” образом не может равняться нулю»²⁵. Таким образом, интерпретация, а значит, и онтологически неотделимая от нее коммуникация составляют природное свойство языка. Иными словами, имя бытийственно, в то время как речь – персональна, что дает основания говорить об ее относительной апофатичности.

У Лосева идеальность языка зависит от самой его сущности; язык больше не является, как у Одоевского, идеальной целью, к которой следует стремиться, – он скорее сфера, где фундаментальным является момент взаимодействия предметной сущности слова (ноэма, «свет смысла»²⁶) с меоном (инобытием). В итоге, по Лосеву, «не человек создает язык, но язык человека»²⁷: язык есть лишь материальное выражение сущности, а человек – одна из форм воплощения языка.

Учение об имени естественно перерастает в учение о символе и мифе. Слово (язык) – выражение сущности (бытия) в мире (инобытия), максимальное синтетичное явление вещи, место встречи сущности и явления, поэтому оно – символ. Миф – дальнейшее развертывание (воплощение) символа, символическая реальность. Одним из способов выражения мифа является музыка. Мифология, наука, философия и искусство говорят об одном, но с разных позиций. Итак, «мифологическая карти-

²² См.: *Гоготшивили Л.А.* Религиозно-философский статус языка // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. С. 910.

²³ Имя – высшая точка нарастания сущностной энергии. См.: *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. С. 744–745.

²⁴ Об этом см.: *Соваков Б.Н.* О языковой концепции А.Ф. Лосева // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер.: Философия. Социология. Право. 2013. № 16 (159). С. 300–304.

²⁵ *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. С. 822.

²⁶ Там же. С. 644, 645.

²⁷ *Соваков Б.Н.* О языковой концепции А.Ф. Лосева. С. 304.

на» музыкального произведения есть не что иное, как его развернутое, словесно выраженное содержание²⁸.

МУЗЫКА И СЛОВО

В предисловии к «Философии имени» (1927), хотя Одоевский там и не упоминается, Лосев вводит реминисценцию из эпилога «Русских ночей», приводя анекдот о враче, лечившем ветчиной портного и сапожника²⁹, что позволяет интерпретировать скрытую ссылку на Одоевского как на представителя идеализма в борьбе против материализма и эмпиризма.

Об этом свидетельствует и тот факт, что в 1920-е годы в философской ассоциации ГИМН Лосев прочитал доклад «Философия музыки В.Ф. Одоевского как образец учения о музыке в эпоху романтизма»³⁰. В нем Лосев подчеркивает, что: «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”»³¹.

Тут чувствуются отзвуки философско-эстетических дискуссий 1920-х годов, которые в дальнейшем будут во многом определять лосевскую философско-музыкальную прозу 1930–1940-х годов, где в спорах персонажей о музыке выражается позиция автора, направленная против эмпиристических тенденций в этой области. Лосевская защита Одоевского объясняется тем, что его фигура очень близка самому Лосеву, который, как и Одоевский, был писателем, философом, музыковедом³².

В конце XIX века наблюдается переход от философии музыки к «музыке как философии», т.е. переход от тотализирующей концепции (музы-

²⁸ О музыке Баха и Бетховена как изображения философии Лейбница, Шеллинга и Гегеля см.: *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...». В 2 т. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 206.

²⁹ *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. С. 625.

³⁰ См.: Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНА): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926; *Ливанова Т.Н.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 297.

³¹ *А.Л. [Лосев А.Ф.]* [Рецензия] // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110–111.

³² См.: *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121; *Тахо-Годи Е.А., Римонди Дж. А.Ф.* Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.

ка открывает доступ к Абсолюту) к представлению о том, что акцент делается на музыкальной сфере в ее непередаваемости. Выстроить оригинальную систему «философии музыки» пытался и Одоевский в трактатах «Опыт теории изящных искусств, с особенным применением оной к музыке» и «Гномы XIX столетия» (не завершены)³³. Это прямо связано с его концепцией языка. В работе «О музыкально-прекрасном» (1880) музыковед и музыкальный критик Э. Ганслик, один из основоположников современной философии музыки, утверждает, что в то время как в языке существует связь между средством и целью, между означающим и означаемым, в музыке звук – и средство, и цель. Таким образом, музыку от языка отделяет глубокая пропасть³⁴. Именно музыка воссоздает утраченное трансцендентальное качество, способна вернуть человечеству Логос. Романтический миф о музыкальном искусстве как высшей форме духовной деятельности, отражении бытия и идее иносказания привели Одоевского к попытке соединения экспрессивных возможностей музыки и художественного текста. Это, например, эксперименты с пунктуацией и музыкализация, ориентация художественного текста на звучание³⁵.

В произведениях Лосева это наблюдается в символизме, связанном с музыкой³⁶, в частности, в рассказах 1930–1940-х годов и работах по философии музыки, где он соединяет две концепции: философскую и религиозную.

Хотя анализируемые концепции, по сути, противоположны, они основываются на понимании музыки как сферы, в которой форма как принцип организации хаотичной материи не имеет полностью определенного характера. В отличие от рассудочного знания, специфика музыкального знания заключается в «невыразимости» и «бесформенности»: «Музыка не изображает вещи <...> Никаким словом, никаким понятием нельзя ознаменовать музыку»³⁷.

³³ См.: Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Госмузгиз, 1956. 723 с.

³⁴ См.: Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / Пер. с нем. Г.А. Ларош. М.: Музыкальное издательство «П. Юргенсон», 1910. 162 с.

³⁵ См.: Кореньков А.В. Пунктуация и слово-музыка в философском мифе В.Ф. Одоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. 2001. № 5. С. 19–24.

³⁶ См.: Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 213.

³⁷ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 115.

* * *

И у Одоевского, и у Лосева язык как таковой имеет религиозно-философский статус. Однако мыслители пришли к своим концепциям по-разному: у Лосева это прежде всего влияние византийской традиции (энергетизма Григория Паламы) и имяславия, у Одоевского – влияние средневекового мистицизма и немецкой классической философии. У писателя-романтика речь идет о человеческом языке, мифопоэтическом праязыке, у Лосева же – о Логосе как языке бытия; мир по Лосеву – иерархия словесных смыслов.

Это скажется и на оценке искусства. У Одоевского преобладает эстетическое начало, определяющее выход человека из животного состояния³⁸, т.е. романтическая идея пантеистической гармонии. Музыка имеет божественный характер, мир искусства – сфера, где противоположности примиряются и человек постигает смысл. У Лосева же эстетическое осмысление бытия носит не только гносеологический, но и онтологический характер. Противопоставление науки и искусства, реального и идеального, логоса (абстракции) и эйдоса (живой данности смысла) находит синтез в музыке как в языке звучащих эйдосов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Безлепкин Н.И.* Философия языка в России: к истории русской лингвофилософии. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 390 с.
2. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / Пер. с нем. Г.А. Ларош. М.: Музыкальное издательство «П. Юргенсон», 1910. 162 с.
3. *Гоготшивили Л.А.* Религиозно-философский статус языка // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 906–923.
4. *Евлампиев И.И.* Шеллинг в России. [Электронный ресурс]. URL: http://summa.rhga.ru/osob/pro/detail.php?rraz=3&ELEMENT_ID=4727.
5. *Каменский З.А.* Русский просветительский идеализм и московский кружок любомудров // Каменский З.А. Московский кружок любомудров. М.: Наука, 1980. С. 3–12.
6. *Ковтун Н.В.* Общество русской словесности: история и современность // Филологические науки. 2016. № 6. С. 112–119.

³⁸ См.: Письмо В.С. Серовой от 11 января 1864 г. // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 247.

7. *Койре А.* Философия и национальная проблема в России начала XIX века. М.: Модест Колеров, 2003. 301 с.
8. *Кореньков А.В.* Пунктуация и слово-музыка в философском мифе В.Ф. Одоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. 2001. № 5. С. 19–24.
9. *Ливанова Т.Н.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335.
10. *А.Л. [Лосев А.Ф.] [Рецензия]* // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110–111.
11. *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...»: В 2 т. М.: Время, 2002. Т. 1. 576 с.; Т. 2. 688 с.
12. *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос / Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. 958 с.
13. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 524 с.
14. *Марцева А.В.* Концепция «идеального языка» В.Ф. Одоевского // Философское образование. 2004. № 1. С. 11–20.
15. *Махлина С.Т.* В.Ф. Одоевский о языке музыки // Философский век. Альманах 13. Российская утопия эпохи Просвещения и традиции мирового утопизма / Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Микешин. СПб.: Санкт-Петербургский центр истории идей, 2000. С. 102–110.
16. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Госмузгиз, 1956. 723 с.
17. *Одоевский В.Ф.* Психологические заметки // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. / Вступ. ст., сост. и комм. В.И. Сахарова. М.: Современник, 1982. С. 67–96.
18. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926. 59 с.
19. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и примеч. З.А. Каменского. Т. 2. М.: Искусство, 1974. 646 с.
20. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 1. 616 с.; Т. 2. Ч. 2. 480 с.
21. *Сахаров В.И.* Под сенью дружных муз. О русских писателях-романтиках. М.: Художественная литература, 1984. 296 с.
22. *Серова Н.В.* Вклад В.С. Соловьева в развитие философии языка в России // Соловьевские исследования. 2018. № 1 (57). С. 21–34.
23. *Соваков Б.Н.* О языковой концепции А.Ф. Лосева // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер.: Философия. Социология. Право. 2013. № 16 (159). С. 300–304.
24. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.

25. Тахо-Годи Е.А., Римонди Дж. А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
26. Философия Шеллинга в России / Под общ. ред. В.Ф. Пустарнакова. СПб.: Рус. христиан. гуманитар. ин-т, 1998. 526 с.
27. *Schelling F.W.J. System der Weltalter: Munchener Vorlesung 1827–28 in einer Nachschrift von Ernst von Lasaulx* / Ed. S. Peetz. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1990. 226 s.

**«ГОРОДОК В ТАБАКЕРКЕ»
И «МОРОЗ ИВАНОВИЧ» В. ОДОЕВСКОГО
В АНИМАЦИОННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ
Е. АГРАНОВИЧА–В. УГАРОВА «ШКАТУЛКА С СЕКРЕТОМ»
И Г. САПИРА–И. АКСЕНЧУКА «МОРОЗ ИВАНОВИЧ»**

Д.В. КОБЛЕНКОВА

*Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова*

Аннотация: В статье рассматриваются две анимационные картины «Шкатулка с секретом» и «Мороз Иванович», которые остаются единственными экранизациями произведений В.Ф. Одоевского. Первая была создана в традициях философско-притчевой анимации и соответствовала общей направленности лучших картин 1970-х годов, вторая – в традиции фольклорно-игровой анимации, содержащей пародийный компонент. Обе картины, основанные на педагогических философско-этических текстах Одоевского, также посвящены мироустройству и нравственной ответственности человека. Созданные в период правления Л.И. Брежнева, они отразили идеологические перемены в обществе предперестроечного периода.

Ключевые слова: Владимир Одоевский, анимация, экранизация-интерпретация.

Предметом нашего исследования являются два анимационных фильма «Шкатулка с секретом» и «Мороз Иванович», появившихся в 1976 и в 1981 годах, и которые, судя по всему, стали единственными экранизациями произведений В.Ф. Одоевского, причем экранизациями анимационными. Можно сразу задать вопрос, почему тексты писателя не становятся основой игрового кино (вопрос возникал, в частности, о повести «Косморама», которую сравнивают с фильмом «Матрица»¹). Скорее всего, причиной является некинематографичность многих текстов писателя, их довольно вязкая сюжетность, сложная субъектность повествования, а также не до конца проясненный смысл произведений, требующий

¹ См.: Грумбадзе А. 8 советских фантастических романов, которые нужно экранизировать. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.film.ru/articles/mollyusk-szhimaet-ee-vse-silnee> (Дата обращения: 28.06.2019).

дальнейших изысканий в области философских и масонских влияний на мировоззрение писателя.

В то же время малая сказочная проза Одоевского, в частности, «Сказки дедушки Иринея», ориентированные, прежде всего, на детского читателя, в этом отношении оказались чуть более прозрачными в силу своей нравственно-педагогической составляющей. При этом сказки также были не лишены философских размышлений об устройстве Вселенной и социальной тематики, связанной с рассуждениями Одоевского о государстве, а также о вопросах добра и пользы (или о разных видах «блага», о котором чаще всего идет разговор в жизнеописании Иринея Модестовича Гомозейки)². Кроме того, поэтика волшебной сказки, т.е. жанровая природа этих произведений, была ближе всего к анимации в силу ее особой условности, поэтому многие режиссеры считали, что лишь анимация способна воссоздавать сказочно-ирреальные миры³. И наконец, как показывает изучение этого вопроса, именно в советской анимации чаще всего проявлялись оппозиционные настроения, которые были завуалированы благодаря стилистике детского повествования и абсурдистике.

Так, «Городок в табакерке» и «Мороз Иванович» обрели свои анимационные воплощения. Важно обратить внимание на эпоху: оба анимационных фильма (или мультфильма, как было принято тогда говорить) появились в один и тот же – брежневский – период. То есть ни раньше, ни позже тексты Одоевского не представлялись материалом, пригодным для того, чтобы стать основой общественного высказывания. Возникает вопрос: почему это произошло именно во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов?

Начнем с того, что эпоха 1970-х – начала 1980-х годов в отечественном кино и мультипликации, особенно в авторском кино, отличалась повышенным притчевым началом, метафоричностью и аллегоричностью⁴. 1970-е годы и в европейской культуре были десятилетием «после

² *Одоевский В.Ф.* Жизнь и похождения Иринея Модестовича Гомозейки, или Описание его семейственных обстоятельств, сделавших из него то, что он есть и чем бы он быть не должен // *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки / Под ред. М.А. Турьян. СПб.: Наука, 1996. С. 92–100.

³ Об этом еще в период немного кино писал известный датский режиссер Карл Теодор Дрейер в статье о возможных экранизациях сказок Х.К. Андерсена. См.: *Дрейер К.Т.* О кино. Статьи и интервью. М.: Новое издательство, 2016. С. 53.

⁴ См.: *Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов* / Под ред. М.П. Власова. М.: ВГИК, 1997.

1960-х», периодом разочарования. На этом этапе усилился философско-религиозный компонент, обусловленный, главным образом, размышлениями о внутреннем мире личности и нравственных основах жизни, что привело во многих странах ко второму модернизму. В СССР в этот период особый характер приобрели «деревенская» и «городская» проза, изменился ракурс литературы о войне, а в кинематографе появилось большое количество картин экзистенциального характера, связанных с именами Андрея Тарковского, Василия Шукшина, Ильи Авербаха, Виктора Титова, Игоря Таланкина и др. Наряду с этим в анимации, которая была более свободна, уже наблюдалось усиление иронии и пародийного начала по отношению к изображаемой действительности. Это говорит о том, что при общей дискредитации угасающей системы ослаблялась и цензура, поэтому идеологические подтексты, наличествующие в этот период в авторском искусстве, маркировались разными способами: как словесными – через диалоги и монологи героев, так и визуальными – через изменение привычной фактуры рисунка и цвета и особенно музыкальными – посредством новаторского для советской мультипликации включения музыкальных саунд-треков западного образца, прежде всего, рок-музыки как знака контр-культуры. Вспомним мюзикл «Бременские музыканты»⁵ 1969 года или мюзикл «Мама»⁶ 1976 года по сказке «Волк и семеро козлят» с М. Боярским.

В этом контексте первый из названных нами мультфильмов 1976 года «Шкатулка с секретом» был создан Валерием Угаровым (1941–2007) по сценарию поэта, прозаика, барда Евгения Аграновича (1918–2010). Это был, безусловно, интересный тандем. Агранович стал известен как поэт еще на фронте и особенно впоследствии, когда написал стихи «От героев былых времен...» (вошедшие в 1971 году в фильм «Офицеры»). Однако чувство духовной свободы, судя по всему, было ему присуще не меньше, чем Юрию Энтину, создателю «Бременских музыкантов». Валерий Угаров, в свою очередь, был знаменит тем, что еще в советский период «широко использовал сюрреалистические и фантастические мотивы».

⁵ Сценарий Юрия Энтина и Василия Ливанова, режиссер Инесса Ковалевская, музыка Геннадия Гладкова. Одна из ярких особенностей этой версии заключалась в том, что в образе Осли хулигански был изображен знаменитый Мик Джаггер.

⁶ Совместный советско-французско-румынский фильм. По ЦТ был показан только в 1980 году. Сценарий Юрия Энтина и Василия Истрате, режиссер Элизабета Бостан.

вы, авангардную графику и музыку»⁷. Всё это доказывает, что анимация, как и детская литература, еще со сталинских времен в 1930-е и 1950-е годы, с эпохи Д. Хармса и Н. Эрдмана, была прибежищем многих явных и неявных оппозиционеров, не принимающих систему и навязанную ею унификацию в искусстве. С конца 1960-х годов эта тенденция внутренней полемики с советским идеологическим каноном усилилась под влиянием западной культуры.

Так, «Шкатулка с секретом» в визуально-стилистическом отношении была сделана Угаровым в стиле знаменитой тогда «Желтой подводной лодки» (1968, реж. Джордж Даннинг) группы «Битлз» с недиснеевской стилистикой, т.е. с использованием комиксово-шаржевых утрированных фигур, с малой фазой движений и раскрашенных в резкие однотонные цвета в духе фовизма. И самое главное, что для Валерия Угарова и Евгения Аграновича текстовой манифестацией подобного поворота к западной культуре послужило не что-нибудь, а «Городок в табакерке» Одоевского, написанный в 1834 году. Следовательно, в этом произведении оба художника увидели необходимый им посыл. При этом Агранович не оставил ни одного слова из текста Одоевского, создав совершенно новый вариант, который *пропевался* персонажами. Агранович изменил название с «Городка в табакерке» на «Шкатулку с секретом», и первая реплика ребенка, обращенная к уже современному папе, звучала как «Папа, что это за штука?» Характерно, что папа и мальчик пропевают реплики, не являющиеся стихами, а вот механизмы шкатулки, особенно колокольчики, поют хором рифмованные речевки, танцуют при этом в характерном народном стиле.

Возвращаясь к оригинальному тексту, напомним, что у Одоевского «Городок в табакерке» имел несколько смысловых пластов. Прежде всего, философский и социально-государственный, поэтому музыкальная шкатулка чаще всего трактуется как символ монархического государства, а колокольчики как простой народ или «производители». Молоточки воспринимаются как аппарат государственного принуждения. Валик символизирует власть, и, наконец, пружина – это то, что стоит над социумом, т.е. религия или политическая идеология. Возможно, что это «изначальная идея» Платона или «абсолютный дух» Гегеля. Можно воспринимать это и как парафраз на тему философии тождества Шеллинга. Не

⁷ См.: Валерий Угаров. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/mult/painter/sov/328129/forum/> (Дата обращения: 28.06.2019).

исключено, что в тексте есть и масонская символика, которую обнаруживают, например, в сказке А. Погорельского «Чёрная курица, или Подземные жители»⁸. В любом случае, Одоевский описывал микромир, показывая разные уровни взаимозависимости в большом мире и затрагивая как философские, так и социальные аспекты мироустройства. В версии 1976 года, учитывая исторический контекст советского времени, наиболее явно прозвучала именно социальная тематика, заложенная Одоевским в оригинальном тексте.

Не исключено, что для концепции Аграновича ключевой могла стать исповедь колокольчиков: «Хорошо наше черепашье небо, хорошо и золотое солнышко и золотые деревья; но мы, бедные, мы насмотрелись на них вдоволь, и все это очень нам надоело; из городка мы – ни пяди, а ты можешь себе вообразить, каково целый век, ничего не делая, просидеть в табакерке, и даже в табакерке с музыкою»⁹. В итоге, в советской экранизации чувствуется не очень советское содержание. Авторы сохраняют романтический мотив двоемирия и мотив путешествия в иное пространство, но само пространство, в отличие от оригинала, не функционирует: шкатулка сломана. И помимо вопроса о том, «что это за штука», т.е. что это за мир, в котором предстоит жить, важно не только понять, как он работает, но и что-то предпринять, чтобы эта мертвая материя завелась. Помимо социального, здесь сохраняется и педагогический аспект: внешнее движение определяет движение внутреннее, ребенок разбирается в сложном мире и взрослеет, но сам мир остаётся не до конца проясненным. Агранович добавляет в сценарий нового героя – шута-джокера, который постоянно говорит, что дело не в пружине, а в нем, в его невидимом для глаз механизме. Иными словами, дело не в идеологии, не в Мировой душе, не в религии, стоящими над государством. Но в чём? Без этого персонажа не движутся молоточки-комбайны, не поют хором девочки и мальчики-колокольчики, не цепляет пружинку малоподвижный валик – генерал с большими эполетами и звездами американского флага. Кто же этот джокер мировой политики? Кто запускает и умертвляет мировые системы? Соединенные Штаты Америки? Масонские ложи? Внутренняя

⁸ Дорогова Н. Масонство и Петербург в сказке Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Мост. [Электронный ресурс]. URL: <http://mostmag.ru/art/masonstvo-peterburg> (Дата обращения: 28.06.2019).

⁹ Одоевский В.Ф. Городок в табакерке // Городок в табакерке. Сказки русских писателей. М.: Правда, 1989. С. 296.

оппозиция? Это остается загадкой. И сама шкатулка – с секретом, и, как свойственно таким механизмам, она может быть открыта только после какого-то не очевидного действия или серии манипуляций. И, соответственно, кто владеет секретом, тот владеет миром.

Учитывая разделение видов экранизаций на экранизации-иллюстрации, экранизации-интерпретации и экранизации «по мотивам»¹⁰, перед нами третий вариант. Однако Евгения Аграновича уже не спросить о том, что он имел в виду: тайные организации, конкретных людей, слепую случайность, историческую закономерность или что-то ещё. Важно то, что на все эти вопросы, так остро звучавшие в брежневский и фактически предперестроечный период, инициировал мыслящую интеллигенцию Одоевский, обладавший превосходным аналитическим умом и потому способный выстраивать футурологические прогнозы. В то же время противоречивость есть и в позиции самого Одоевского: с одной стороны, он был монархистом, с другой – филантропом, активно выступающим против крепостного права и резкого социального расслоения в обществе. Поэтому и в изображенном им «Городке...» мораль двойственна: с одной стороны, народ страдает, а власть сохраняет сложившийся порядок, с другой, существование системы для многих благо, и попытки изменить ее приводят к катастрофе. Соответственно, стоит ли трогать пружинку, остается весьма спорным, но актуальным во все времена вопросом.

Если этот анимационный фильм по тексту Одоевского относится к *философско-притчевому* направлению в анимации 1970-х годов, то второй – к так называемому *фольклорно-игровому*. Как известно, сам текст Одоевского «Мороз Иванович» 1841 года, вошедший в сборник «Сказок дедушки Иринея», был авторской версией русской народной сказки «Морозко».

Одоевский существенно изменил оригинал, придав ему больший назидательный смысл. Девушки – родная дочь и падчерица – превратились в маленьких девочек-сестер, живущих с нянюшкой и отличающихся не социальным статусом или степенью родства, а только нравственными качествами, поэтому одна звалась Рукодельница, а вторая Ленивица. Кроме того, Одоевский добавил известный по другим сказкам мотив путешествия в иной мир через колодец, где им необходимо пройти испытания: достать из печи пирожок, освободить яблоню от яблок и послужить Морозу Ивановичу. Напомним, что с психоаналитической точки зрения

¹⁰ Подробнее об этом см.: *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009.

каждый из этапов, запечатленных в фольклорных текстах, считался этапом женской инициации.

Для Одоевского мотив путешествия и мотив испытания, как и контраст между сестрами, имел, прежде всего, нравоучительный характер. А сам Мороз Иванович соответствовал у Одоевского старой, архаической традиции, был образом языческим и еще никак не связывался с новогодним Дедом Морозом, появившимся в советском искусстве. Но именно Одоевский превратил Морозко в масштабный мужской образ с именем и отчеством, к чему мы еще вернемся.

Обращение к этому тексту Одоевского в 1981 году совершенно особенно автора, поэта известной в поэтических кругах «лианозовской группы», Генриха Сапгира (1928–1999), продолжателя традиций кубофутуризма и ОБЭРИУтов, и режиссёра Ивана Аксенчука (1918–1999), тоже весьма показательны. Сапгир уже тогда считался классиком русского авангарда советского периода, именно о нем говорилось: «У них в Питере был Бродский, а у нас в Москве – Сапгир»¹¹. Он тоже принадлежал к той ветви отечественной культуры, которая открыто преодолевала существующий литературный канон, и его считали великим экспериментатором уже современники. В учебнике по русской литературе XX века Н. Лейдермана и М. Липовецкого Сапгиру уделено большое внимание. Там приводятся слова В. Кулакова, писавшего, что «лианозовцы» не пытались «непосредственно возродить подлинное, досоветское» искусство, а избрали противоположную стратегию – «не бежали от окружающего абсурда, а пошли ему навстречу, спровоцировав любовое столкновение»¹².

Сапгир в Советском Союзе публиковался сначала только как детский писатель (к вопросу о прибежище в детской литературе и анимации художников такого плана), «взрослые» стихи публиковал за границей с 1965 года, в СССР в 1979 году издал стихи в неподцензурном альманахе «Метрополь», а официально они впервые появились лишь в перестройку в 1989 году. Сатирическая направленность текстов Сапгира была хорошо известна.

Его соавтор Иван Аксенчук, казалось бы, принадлежал к совершенно другому кругу художников: участник войны, деревенский парень из

¹¹ Это крылатое выражение принадлежит поэту Славе Лёну (Владислав Константинович Богатищев-Епишин).

¹² *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы): учебное пособие: В 2 т. Т. 1. 1953–1968. 5-е изд. М.: Академия, 2010. С. 397.

Рязанской области, выучившийся на мультипликатора и снимавший, помимо детских, фильмы-плакаты к юбилею революции, о Юрии Гагарине, о плане ГОЭЛРО. Но и он создавал параллельно мультфильмы для сатирического журнала «Фитиль», что, в свою очередь, показывает, сколько всего таит в себе отечественная история и история искусства как ее часть.

Так, еще одни авторы взяли за произведение Одоевского и пересмыслили его текст в сатирическом направлении. В обоих случаях мы видим, что создателям был важен не столько сам оригинал, сколько ощущаемый ими «протестный» пафос Одоевского, стремящегося к открытому противопоставлению и далее к назиданию.

Сапгир переложил сказку стихами и сознательно обытовил и огрубил речь персонажей, приближая ее, очевидно, к стилизациям повседневной крестьянской речи, характерной, в свою очередь, для постановок А. Роу, чем создал резкий контраст с изящным стилем сказки Одоевского, отличающейся лексической и фонетической красотой. Девочки в сценарии Сапгира заслуживают от Мороза Ивановича уже не соболиную шубу или серебряные пяточки и бриллиантовую булавку, а лишь шапку и рукавички, что заостряет отношение в советской стране к теме денег как неглавному элементу жизни. В то же время это обстоятельство намекает на отсутствие реальных денег в крестьянском мире, долгое время работающем за трудовни. Кроме того, Рукодельница Дуняша, делающая за другую сестру ее работу, продолжает ее поддерживать, утешать и перевоспитывать, чего не было ни у Одоевского, ни в народной сказке, где худшая сестра и вовсе намертво замерзла под елью. Дуняша у Сапгира отдает второй сестре Малаше эти самые рукавички, что подчеркивает как исключительную бедность героев, так и дух коллективизма, необходимость шефства над отстающими, мотивирующего их к изменению в лучшую сторону.

Сам старик Мороз Иванович тоже существенно изменен – образ архаического Морозко в отечественной мультипликации интересным образом трансформировался¹³. Так, в годы сталинского правления, особенно в 1940–1950-е, это был могучий дед, «справедливый судия», в 1960-е, при Хрущёве, этот образ начал соединяться с новогодним образом Деда Мороза, синтезируя архаическую и советскую традиции, и тут же начал

¹³ *Бородин Г.* Образ Деда Мороза в российской анимации // Праздник. [Электронный ресурс]. URL: <http://www animator.ru/articles/article.phtml?id=255> (Дата обращения: 29.06.2019).

вышучиваться (вспомним мультфильм «Дед Мороз и лето» В. Караваява). В 1970–1980-е он стал еще более пародийным и из монументального образа мудрого судии превратился в доброго обаятельного старичка. В 8-й серии «Ну, погоди» В. Котёночкина (1974) и мультфильме А. Татарского «Новогодняя песенка Деда Мороза» (1983) обыгрывалось даже обращение Деда Мороза к советскому народу – с соответствующим подтекстом. Добавим, что в мультфильме «Хаш» 2001 года А. Соколова великого когда-то Деда Мороза вообще сварили три поросёнка. Соответственно, интерпретация Сапгира и Аксенчука вполне вписывается в критическую тенденцию анимационного кино 1970-х – начала 1980-х, не лишённую при этом общей гуманистической направленности и сострадания к человеку труда.

В целом, показательно, прежде всего, то, что из всего русского романтизма в период острого идеологического кризиса 1970–1980-х годов и предперестроечного периода востребован оказался именно внутренний потенциал текстов Одоевского. Внимание к юбилею Одоевского в наши дни тоже можно рассматривать как определенный знак эпохи, о чем еще стоит подумать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дрейер К.Т. О кино. Статьи и интервью. М.: Новое издательство, 2016. 256 с.
2. Кривуля Н.Г. Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М.: Грааль, 2002. 296 с.
3. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература XX века (1950–1990-е годы): учебное пособие: В 2 т. Т. 1. 1953–1968. 5-е изд. М.: Академия, 2010. 416 с.
4. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
5. Одоевский В.Ф. Городок в табакерке. Сказки русских писателей. М.: Правда, 1989. 656 с.
6. Одоевский В.Ф. Пестрые сказки / Под ред. М.А. Турьян. СПб.: Наука, 1996. 204 с.
7. Одоевский В.Ф. Пестрые сказки; Сказки бабушки Ириней. М.: Художественная литература, 1993. 272 с.
8. Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов / Под ред. М.П. Власова. М.: ВГИК, 1997. 182 с.

АРХЕТИП ГЕРОЯ КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ АРХЕТИП КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ НАСЛЕДИЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО)

М.Г. ИВАНОВА

Российский университет дружбы народов

Аннотация: В статье предлагается анализ творчества В.Ф. Одоевского с позиции психоаналитического подхода. Рассматривается архетипическое в романе «Русские ночи», а также в рассказах и сказках В.Ф. Одоевского «Игоша», «Необойденный дом» и др. Особое внимание уделяется анализу архетипа Героя и делается вывод о близости идей В.Ф. Одоевского к представлениям о личности в психоаналитической теории. В статье также уделяется внимание теме отражения архетипического в музыке, что находит подтверждение в поздних исследованиях В.Ф. Одоевского.

Ключевые слова: архетип, В.Ф. Одоевский, Игоша, главный герой, К.Г. Юнг.

АРХЕТИП ГЕРОЯ. К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Понятие архетипа уже прочно вошло в современный научный дискурс. Согласно К.Г. Юнгу и другим исследователям архетипической реальности, герой литературных сюжетов – это субъект, проходящий символическую трансформацию. «Описывая приключения героев, приключения, которые в архетипических образах раскрывают путь взросления человека, он (миф. – *Авт.*) проводит их через многочисленные мытарства к состоянию, когда герои оказываются за пределами бинарных оппозиций, выходят из-под власти добра и зла. Так осознается высшее единство»¹. Высшее единство, центральный архетип в системе К.Г. Юнга (архетип Самости) коренным образом меняет внутренний мир человека, трансформирует его, делая его не только сопричастным к высшим духовным ценностям (истине, любви, красоте), но позволяющим проживать эти истины «через себя» как уже обретенную реальность.

Исследование процесса индивидуации² на основе литературных сю-

¹ *Кирьяев О.В.* Под деревом познания. М., 2011. С. 29.

² Согласно К.Г. Юнгу, процесс индивидуации проходит четыре важных ступени или «проживание» архетипов: Тени, Анимы/Анимуса, Святого Духа (или Мудреца) и

жетов имеет и свою прикладную пользу³. В философии архетипическое рассматривается часто при обсуждении духовно-нравственных вопросов, что подробно проанализировано, например, в монографии С.А. Нижникова «Духовный архетип»⁴.

С другой стороны, если исследовать организующее архетипическое начало отдельного народа (такое как Духовный архетип или восприятие архетипа Самости) в динамике, то одним из главных архетипов культуры, на наш взгляд, становится архетип Героя – как символ сознания, направленного на поиск духовного или тот центр, благодаря которому духовное получает возможность для своего развертывания в человеческой культуре.

На основе произведений литературы становится возможным исследование того, каким представляется архетип Героя в той или иной культуре, кто же он – «подлинный герой», какими качествами он обладает или должен обладать. Свой ответ на этот вопрос предлагает и В.Ф. Одоевский.

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ»

На наш взгляд, творчество В.Ф. Одоевского отражает многие идеи, высказанные позже в рамках психоаналитической теории. В его рассказах мы встречаем ряд архетипических тем и не случайно, ведь в своем романе «Русские ночи» Одоевский пишет: «Во все эпохи душа человека стремлением неодолимой силы, невольно, как магнит к северу, обращается к задачам, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную»⁵.

Эти задачи, как правило, оказываются тесно связаны с темами поиска смысла человеческой жизни, развития человеческого общества и т.п.

Самости. А само сознание, которое проходит это путешествие, обозначается как архетип Героя или Эго-сознание. См.: *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

³ Например, см.: *Зинкевич-Евстигнеева Т.Д.* Основы сказкотерапии. СПб.: Речь, 2006. 171 с.

⁴ *Нижников С.А.* Духовное познание в философии Востока и Запада: Монография. М.: РУДН, 2009. С. 10.

⁵ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 7.

Они заложены и скрыто пребывают в коллективном бессознательном человечества⁶, осознаются лишь некоторыми людьми, благодаря которым мы узнаем об архетипической природе жизни: «потребность полного блаженства свидетельствует о существовании сего блаженства»⁷.

Таким образом, архетип Героя находит свое воплощение в жизни и деятельности людей, которым становится доступна область архетипического и которые создают предпосылку и возможность для реализации содержащегося в архетипах потенциала. Каждой культуре присуще архетипическое, раскрывающее себя в значимых символах и образах, вызывающее глубокий эмоциональный отклик и потому интуитивно знакомое и понятное тому или иному народу.

В романе «Русские ночи» Одоевский широко раскрывает некоторые значимые для русской культуры и философии архетипические сюжеты, например, такие как поиск истины, стремление синтеза наблюдаемого и постигаемого, вопросы истинного и ложного и др. Примечательно, что автор обозначает каждого героя согласно его предназначению: «Фавуст – наука, Виктор – искусство, Вячеслав – любовь, Владимир – вера, Я – русский скептицизм»⁸. На наш взгляд, это также отражает архетипический подход к описанию действительности, когда персонажи выступают метафорой одной из сторон личности, а, по сути, в рассказе говорится об одной Личности, которая интегрирует в себе все остальные. Точно так же, как в универсальных мифах речь всегда идет о едином сознании, метафорически представленном в разных образах. Даже на этом простом примере можно увидеть, как теория архетипов помогает приблизиться к более глубинному исследованию произведений Одоевского.

АРХЕТИП ГЕРОЯ НА ПРИМЕРЕ СКАЗОК И РАССКАЗОВ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Подтверждением близости В.Ф. Одоевского к идеям аналитической психологии может быть и анализ некоторых его сказок. Так, на наш

⁶ В этом смысле архетипы выступают «направленным трендом, точно таким же, как импульс у птиц вить гнезда, а у муравьев строить муравейники»: Юнг К.Г. Подход к бессознательному. С. 65.

⁷ Там же. С. 17.

⁸ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 305.

взгляд, в достаточно яркой форме взаимоотношения архетипов Героя и Тени представлены в сказке «Игоша», которая примерно в таком же контексте анализируется в статьях В. Мусий⁹ и М.С. Акимовой¹⁰. Вопрос мифологического негативного близнеца вообще типичен для психоанализа, потому что затрагивает вопрос врожденной биполярности между положительным и отрицательным аспектами переживаний и эмоций:

Печальная правда заключается в том, что жизнь человека состоит из комплекса неумолимых противоположностей – дня и ночи, рождения и смерти, счастья и страдания, добра и зла. Мы не уверены даже в том, что какое-то одно будет преобладать над другим, что добро победит зло или радость – боль. Жизнь – это поле битвы. Оно всегда существовало и всегда будет существовать, будь это не так, жизнь подошла бы к концу¹¹.

Под влиянием условно только «хорошего» или только «плохого» человек попадает в некую ловушку, висит на крючке одного из диапазонов архетипических возможностей. Это создает серьезный конфликт, поэтому, подобные «вымышленные герои» часто помогают детям преодолеть этот конфликт. Рассказ Одоевского «Игоша» в этом контексте можно назвать прекрасным терапевтическим средством, помогающим ребенку преодолеть внутренний психологический конфликт. Более того, в конце рассказа автор отмечает сожаление главного героя из-за исчезновения способности видеть своего мистического друга:

Этот психологический процесс сделался для меня недоступным; те условия, при которых он совершался, уничтожились рассудком; но иногда, в минуту пробуждения, когда душа возвращается из какого-то иного мира, в котором она жила и действовала по законам, нам здесь неизвестным, и еще не успела забыть о них, в эти минуты странное существо, являвшееся мне в младенчестве, воз-

⁹ Мусий В. Мифологическое в сказке В.Ф. Одоевского «Игоша» в свете концепции архетипического Карла Юнга. [Электронный ресурс]. URL: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa12/325-330.pdf> (Дата обращения: 12.06.2019).

¹⁰ Акимова М.С. Мифологические образы у В.Ф. Одоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://nrgumis.ru/articles/1984/> (Дата обращения: 14.06.2019).

¹¹ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 79.

обновляется в моей памяти, и его явление кажется мне понятным и естественным¹².

В данном фрагменте особенно хорошо видно понимание Одоевским тех психологических феноменов, которые позже будут описаны только в XX веке.

Рассказ «Необойденный дом» является еще одним ярким примером синтеза Одоевским различных архетипических тем. Так, А.О. Зимилова на примере этого рассказа проанализировала представленные здесь архетипы пространства и времени¹³. Для нас же этот рассказ является примером точечного описания процесса трансформации Героя, взросления Души. Снова описывается двойственность сознания, показаны пути Героя и Антигероя. Автор на контрасте двух персонажей демонстрирует, как «ложная дорога» может занимать годы, в то время как мотив «прощения» помогает главной героине проходить тот же путь за существенно более короткий период (мотив «прощения» вообще очень важен для русской ментальности, и тему «прощения» можно по праву назвать архетипической для отечественной философии). В целом, можно сказать, что в рассказе кратко описано то, о чем позже К.Г. Юнг скажет, как о движении Сознания к гармонии, целостности, иными словами к архетипу Самости.

В других своих рассказах и повестях (например, «Импровизатор», «Сильфида», «Живой мертвец») Одоевский затрагивает архетипические темы поиска Героем смысла и тайны жизни. Мистическое и реальное помогают Одоевскому делать удивительно прозорливые психологические наблюдения, задолго предвосхитившие теорию К.Г. Юнга.

ОТРАЖЕНИЕ АРХЕТИПА ГЕРОЯ В МУЗЫКЕ

Поиски архетипического также можно выявить в высказываниях Одоевского о музыке. Фактически, благодаря его исследованиям становится очевидным, что каждый Герой имеет свой голос, свое звучание. Поэ-

¹² Одоевский В.Ф. Игоша. [Электронный ресурс]. URL: <https://libking.ru/books/child-/child-tale/555903-vladimir-odoevskiy-igosh.html> (Дата обращения: 01.06.2019).

¹³ Зимилова А.О. Архетипическое начало в рассказе В.Ф. Одоевского «Необойденный дом». [Электронный ресурс]. URL: http://eprints.tversu.ru/6479/1/Zimileva_39-44.pdf (Дата обращения: 01.06.2019).

тому самобытность песен русского народа представляет собой ценный материал для анализов архетипов культуры. Интересна сама постановка такого вопроса.

Действительно, согласно Одоевскому, духовная культура нации заложена в природе его музыкальности. Так что Одоевский вполне мог противопоставить «немцев» русским: «Французы, итальянцы тянут песню в один голос. В музыке выражается дух народа. Русский народ не ограничивается одноголосностью, что часто смешивают с мелодичностью; русскому человеку нужна гармония – нужна музыкальная община, – русский народ есть единственный народ, который сопровождает свою мелодию импровизированными аккордами»¹⁴. Такой подход позволяет утверждать, что архетип Героя у каждого народа имеет и свои уникальные звуковые выражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акимова М.С.* Мифологические образы у В.Ф. Одоевского. [Электронный ресурс]. URL: <http://nrgumis.ru/articles/1984/> (Дата обращения: 14.06.2019).
2. *Зимилева А.О.* Архетипическое начало в рассказе В.Ф. Одоевского «Необойденный дом». [Электронный ресурс]. URL: http://eprints.tversu.ru/6479/1/Zimileva_39-44.pdf (Дата обращения: 01.06.2019).
3. *Зинкевич-Евстигнеева Т.Д.* Основы сказкотерапии. СПб., 2006. 171 с.
4. *Кирьязов О.В.* Под деревом познания. М., 2011. 100 с.
5. *Мусий В.* Мифологическое в сказке В.Ф. Одоевского «Игоша» в свете концепции архетипического Карла Юнга. [Электронный ресурс]. URL: <http://doxa.opu.edu.ua/Doxa12/325-330.pdf> (Дата обращения: 12.06.2019).
6. *Нижников С.А.* Духовное познание в философии Востока и Запада: Монография. М.: РУДН, 2009. 427 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Какая польза от музыки // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 723 с.
8. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 316 с.
9. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 2: Повести. М.: Художественная литература, 1981. 365 с.
10. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

¹⁴ *Одоевский В.Ф.* Какая польза от музыки // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 463.

К АРХЕТИПУ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ: КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОДСПОРЬЕ ИЗ НАСЛЕДИЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

А.Н. ФАТЕНКОВ

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского

Аннотация: Различаются две линии в философии: поэтическая и научная. Эскизно формулируются специфические черты поэтической философии. В онтологии – это ставка на органицизм и критика механицизма. В антропологии – понимание человека как существа здраво иррационального. В гносеологии – приоритет субъектного знания, не нуждающегося в интересубъективном и объективном нормировании и при этом претендующего на статус абсолютно истинного в мгновении. В области языка – опора на вербальные конструкции со следами метафоричности. Указанные черты поэтической философии верифицируются материалом из творческого наследия В.Ф. Одоевского.

Ключевые слова: поэтическая философия, научная философия, В.Ф. Одоевский, органицизм, здравый иррационализм, абсолютно истинное в мгновении, метафоричность, модель-метафора.

У философии, помимо ее собственного, еще два лика: поэтический и научный. И это воспринимается с очевидностью, если на одном ее фланге видеть, к примеру, Платона, Б. Паскаля и М. Хайдеггера, а на другом – Аристотеля, Р. Декарта и Э. Гуссерля. В определенном смысле допустимо вести речь о сосуществовании двух соответствующих философий.

Многоликость философии вызвана к жизни существом истины, которая в своей полноте не открывается раз и навсегда, а только приоткрывается на миг. И приоткрывается далеко не всем – не исключено, и вовсе кому-то одному. Истина-алетейя означает именно несокрытое – не распахнутое настежь, но оставляющее в силе сокровенное. Попытки остановить мгновение или растянуть его во времени ведут к профанации подлинности – какими бы соображениями, индивидуалистическими или коллективистскими, эти попытки ни руководились.

Итак, две философии – как минимум. Или два ее лика. Для экзистенциалистски ориентированного интеллектуала онтологический приоритет

остаётся, бесспорно, за философией поэтической¹ – постольку, поскольку *поэзис* (как неформализуемое порождение бытийно существующего), во-первых, снимает антагонизм *физиса* (существующего благодаря себе) и *технэ* (существующего благодаря другому), во-вторых, содержательнее и ценнее *праксиса* (формализуемого действия, в пределе – действия ради действия).

Вместе с тем дуалистически рассекать, окончательно ограничивать друг от друга ветви философии было бы опрометчиво, и прежде всего для ветви поэтической. Пуститься на подобный шаг означало бы прибегнуть к аналитическим процедурам, доминирующим как раз в сциентистских теориях и практиках. Операции синтеза (точнее, сборки-склеивания элементов) в научно-философском дискурсе вторичны, производны от аналитики. Поэтико-философская мысль не удовлетворяется алгоритмичкой анализа-синтеза, подчиняя ее базовым интуитивным прозрениям, предвосхищающим самую тонкую аналитику и самый изощренный синтез.

Ряд важных интуиций такого рода встречаем в творческом наследии В.Ф. Одоевского. Тезисно очертим их круг, замкнув его звеном онтологии языка².

Начнем же с исходного пункта общей онтологии: для поэтической философии мир, сопротивляющийся отчуждению и всякой неподлинности, есть *организм* (и ансамбль организмов), а не механизм. Живое существо, а не бездушная вещь (пусть даже снабженная интеллектом, заведомо тут искусственным). Речь не об апологии дикости – дичайшими нередко оказываются «языски» цивилизации, не об умилении сельским пейзажем – органичной может быть и урбанистика. Речь, в конце концов, о достоинстве человека.

Обозревая мироздание, мы вольны рассматривать его и себя в нем либо до безобразия правильными, законосообразными и, стало быть,

¹ Собственно, понятия «поэтическая философия» и «экзистенциальная философия» до некоторой степени синонимичны, но первое шире, охватывая еще собой и «философию жизни» (фрагментарно), и творчество отдельных внесистемных авторов.

² Автор настоящего текста уже обращался к содержанию интуитивных основоположений поэтической философии (см.: *Фатенков А.Н.* В арьергардных боях за бытие (вслед поэтической философии Эрнста Юнгера) // *Человек.* 2018. № 2. С. 29–43) и к проблемам онтологии языка (см., в частности: *Фатенков А.Н.* Языки философии, литературы и науки в аспекте смысла // *Философские науки.* 2003. № 9. С. 50–69; *Фатенков А.Н.* Философ. Опыт самоопределения в языковом пространстве культуры // *Человек.* 2004. № 1. С. 103–114).

принципиально калькулируемыми, либо – напротив – никак до конца не просчитываемыми, не уловимыми для любой возможной надзирающей инстанции, включая сверхъестественную. Так возникает и постоянно воспроизводится известная мировоззренческая оппозиция механицизма и органицизма.

«Механистический мир, – свидетельствует Ф. Ницше, – мыслится нами <...> таким образом, что он поддается вычислению <...>»³. Немецкому философу вторит А. Бергсон: «Действительно, суть механических объяснений состоит в утверждении, что будущее и прошедшее исчисляемы как функция настоящего и что, следовательно, *всё дано*»⁴. Обрисованное мировоззрение порождается уверенностью людей в способности индивидуального или коллективного интеллекта преодолеть, хотя бы в плоскости феноменологии, извечную противоречивость бытия. Неоправданная самонадеянность, чреватая бесчеловечным исходом.

Механизм есть целое, которое: 1) либо больше любой своей части и любой совокупности своих частей, 2) либо равно их совокупности. В первом случае целостность механизма трансцендентна каждому и всем его элементам. Во втором случае трансцендентность снимается, но примитивной, утопически-рационалистической имманентностью. Обе версии провальны – и в социальном, и в экзистенциальном пространстве бытия. За полстолетия до Дж. Оруэлла Н.Ф. Федоров предупреждал, что механическое общество «может быть скоро доведено до такого совершенства, при котором <...> не будет нуждаться даже в уме, не говоря уже о чувстве или душе <...> Окончательною судьбою такого общества <...> будет изгнание всего священного, полная профанация»⁵. Продуктом его будет абсолютно безликое среднее арифметическое «мы», неспособное на фантазию и безумство мысли. Мозг растворенного в нем человекоподобного существа станет, по словам Е.И. Замятина, «хронометрически выверенным, сверкающим, без единой соринки механизмом», для которого наглухо закрыт идущий «по острию ножа <...> путь парадоксов – единственно достойный бесстрашного ума путь»⁶.

³ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 350.

⁴ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998. С. 70.

⁵ Федоров Н.Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1982. С. 432.

⁶ Замятин Е.И. Мы // Знамя. 1988. № 4. С. 143; № 5. С. 106.

Согласно органицистскому мировоззрению, «в мире всё имманентно всему»⁷. Впрочем, имманентность здесь, надо подчеркнуть, не устраняет ни внутренней напряженности, ни рисков, ни жестких порой решений. Организм структурирован сложнее механизма, сложнее целого. Если он и напоминает машину, как, например, у Г.В. Лейбница, то такую, «в которой каждая часть <опять> есть машина, и, следовательно, тонкость устройства доходит в ней до бесконечности <...>»⁸. И это, пожалуй, концептуальный апогей, который достигается в рамках панлогистской (научной или квазинаучной) стратегии, так или иначе редуцирующей организм к механизму. Л.К. Науменко, рассуждая диалектически, т.е. явно в пику редуционизму, обоснованно заключает: «Понять целостность организма, исходя из взаимодействия его *наличных частей* не представляется возможным, ибо в этом случае организм – это всего лишь весьма сложный механизм, не более того»⁹. Организм тяготеет к платоновскому, по генезису, единому, которое как минимум не больше и не меньше любого своего фрагмента, а как максимум, может быть, и бывает – ситуативно – и больше, и меньше его.

Органицистское умонастроение отвергает и безмерную рассудочную самоуверенность, и пессимистические интенции агностицизма. Оно культивирует установку никогда не прекращающегося поиска. «*Органический процесс*, – убежден Ф. Ницше, – *постоянно предполагает интерпретирование*»¹⁰. Органицист, подмечает важную деталь Х. Уайт, воздерживается «от поиска законов исторического процесса, когда термин “законы” сконструирован в смысле универсальных и инвариантных причинных взаимосвязей на манер физики Ньютона, химии Лавуазье или биологии Дарвина», и «склонен говорить о “принципах” или “идеях”, определяющих индивидуальные процессы <...>»¹¹. Эти принципы или идеи эссенциалистски нагружены и телеологически выверены, но при

⁷ *Левицкий С.А.* Основы органического мировоззрения // Левицкий С.А. Свобода и ответственность: «Основы органического мировоззрения» и статьи о солидаризме. М.: Посев, 2003. С. 94.

⁸ Лейбниц Г.В. – Мешэм Д. 30 июля 1704 г. // Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1983. С. 594. Курсив мой. – А.Ф.

⁹ *Науменко Л.К.* Монизм как принцип диалектической логики. Алма-Ата: Изд-во «Наука» Казахской ССР, 1968. С. 113. Курсив мой. – А.Ф.

¹⁰ *Ницше Ф.* Указ. соч. С. 354.

¹¹ *Уайт Х.* Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 35.

всей своей интегративной ориентации они избавлены от гиперредукционизма законов в толковании отдельных феноменов и «функционируют не как ограничения способности человека достигнуть в истории специфически человеческой цели, как могли бы действовать “законы” истории по мысли Механициста, но как гаранты фундаментальной человеческой свободы»¹².

Одоевский под организмом понимает некое множество начал, или стихий, действующих с определенной целью. При этом: 1) организм представляет собой уникальное единство, «смыкаясь в своих элементах, знает их одних и потому никак не может понять возможности другого элементного соединения <...>»¹³; 2) организм высокого порядка, подчиняясь природной необходимости, «сохраняет однако же волю промотать, исказить свои жизненные силы или укрепить и возвысить их <...>»¹⁴; 3) существование высших организмов – человеческого и социального – трагично: они страдают и от недостигнутой полноты жизни, от отсутствия равновесия и гармонии между своими элементами, и от достигаемой жизненной полноты, ибо вершина развития есть начало его конца¹⁵.

Об отчуждении – не буквально, но по сути – Одоевский говорит, рассуждая об изъянах всякой односторонности, о несовершенстве мира и человека, о вариативности их несовершенств. «Односторонность есть яд нынешних обществ и тайная причина всех жалоб, смут и недоумений; когда одна ветвь живет на счет всего дерева – дерево иссыхает»¹⁶. Человек, берущийся сугубо рассудочным существом, похоже, бытийно уступает природному миру. Человек, преодолевающий рассудочную односторонность, онтологически возвышается над природой. Однако не настолько, чтобы полагать себя избавленным от вероятно свойственной всему природному особенностям основывать собственную жизнь «на страдании или уничтожении другого»¹⁷.

Краеугольный для поэтической философии антропологический пункт: человек есть существо *здраво иррациональное*. Данная характеристика

¹² Там же. С. 36.

¹³ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1991. С. 241.

¹⁴ Там же. С. 239.

¹⁵ См.: там же. С. 241, 204.

¹⁶ Там же. С. 65.

¹⁷ Одоевский В.Ф. – Краевскому А.А. Октябрь 1844 г. // Одоевский В.Ф. Указ изд. С. 302.

требует отдельного, обстоятельного разговора. А пока лишь несколько поясняющих штрихов. Ум оттачивает наши инстинкты, ощущения, эмоции, волевые порывы, телодвижения – без них он априори ущербен, безнадежно отвлечен; да и в сопряжении с ними выказывает свою амбивалентность: то высоту, то низость. Человек часто противоречит себе: и не всегда это признак глупости и невежества, но не всегда и признак глубокого ума и душевного здоровья. В эпицентре антропологической картины мира противостояние здорового характера и патологии-нормы бесхребетности.

Одоевский стержнем человеческой природы называет – отличный и от совести, и от сердечности, и от страстности, и от рассудительности – нравственный инстинкт, в котором «лежит основание всех наших знаний и чувствований»¹⁸. Впрочем, ситуация и здесь далека от идиллии: человек, как замечает философ, всегда обманывался и обманывал других, достигнув в конце концов такого состояния, когда непременно «желает быть обманутым»¹⁹.

Принципиальная для поэтической философии гносеологическая установка: в познавательном акте задействовано все наше психосоматическое существо; полученное им знание *подчеркнуто субъектно* и не нуждается в трансферте к объективности или intersубъективности; будучи именно откровенно субъектным, философское знание претендует на статус *абсолютно истинного в мгновении* (если мгновение толковать человекоразмерной вечностью).

И еще. Истина для всех – всем и безразлична. Истина для некоторых зиждется на любви к ней этих некоторых (ремейк августиновской трактовки). Истина для единственного – ему любовна и ненавистна. Она ему во благо и в тягость – при невозможности отделить тут одно от другого.

Одоевский категорически против односторонне рассудочной стратегии познания. Силлогизм для него есть «умерщвление мысли»; научные доказательства не имеют силы без душевного сочувствия; наука, по убеждению любомудра, должна становиться поэтической, а поэзия ученой²⁰. Личностный момент не скрадывается, не теряется в акте познания среди вербальных и концептуальных структур: «<...> Мы каждым сло-

¹⁸ Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. Указ. изд. С. 269.

¹⁹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 205.

²⁰ См.: Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 283.

вом вздымаем прах тысячи смыслов, присвоенных этому слову и веками, и различными странами, и даже отдельными людьми»²¹.

Существенное для поэтической философии логико-грамматическое предпочтение: *идея* (предельно абстрактная и предельно конкретная одновременно) сильнее, выразительнее категории, без стеснения *выказывает следы метафоричности и не паникует перед угрозой абсурда*²². Не всякая изреченная идея истинна, но вне словесно оформленной мысли не распознать и ложь.

Суждения Одоевского в этом тематическом сегменте крайне любопытны. Он констатирует: полнота выражения чувства или даже мысли недостижима, «мы по выражению не узнаем мысль, но только угадываем ее, дополняя собственным чувством то, чего недостает выражению...»²³. Уже поэтому наш язык метафоричен, а еще потому, что «нет предмета, который бы мы знали во всех подробностях», стало быть, мы обманываем себя, когда даем имя предмету²⁴.

Метафора – подхватим мысль отечественного философа – это сравнение чего-то со всем, чем угодно: и вследствие непрозрачности, содержательной многомерности сравниваемых элементов, и по причине вероятного наличия всеобщей сущностной связи, и в силу наших творческих способностей или даже нашего произвола. «Чистая» метафора – это поток почти осязаемых индивидуально-конкретных смысло-образов, ломающих всякие закономерности, схемы, классификации. Метафорические конструкции могут быть органично вплетенными в жизненную реальность, а могут и с легкостью воспарять от нее.

Поэтическая философия, легитимируя метафоричность, сближается с литературой (в пространстве которой иносказание априори легитимно), вместе с тем, оставаясь философией как таковой (не манкирующей строгостью дефиниций) и отличая себя от литературы, она метафоричность ограничивает, иронично наблюдая за попытками научной философии и науки полностью избавиться от иносказания.

Такого рода сциентистские намерения легко прочтываются в начале еще Аристотелем противопоставлении аподиктических суждений

²¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 194.

²² Проблема абсурда рассмотрена автором в работе: Фатенков А.Н. Небесмысленность абсурда и ограниченность строгой мысли // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. № 1. С. 174–183.

²³ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 287.

²⁴ Там же. С. 288.

диалектическим; в дедуктивно-аксиоматическом, «геометрическом» методе Р. Декарта; в «алгебраическом» методе Т. Гоббса, уравнивающим рассуждения с операциями сложения и вычитания; в постулате логических позитивистов о сводимости самых сложных высказываний к высказываниям атомарным и об окончательной верифицируемости некоторых из них.

Научная философия и наука оперируют моделями – осмысленными языковыми (знаковыми) конструкциями, базовые и производные элементы которых поддаются точному определению, исчислению. Тут мы следуем лосевскому толкованию категории «модель», как структуры, перенесенной с одного субстрата на другой и воплощенной в нем «реально-жизненно и технически-точно»²⁵. Но всякое «реально-жизненное и технически-точное воспроизведение чего бы то ни было есть машина; а потому и модель чего бы то ни было, реально-жизненно и технически-точно воспроизводящая свой оригинал, тоже есть машина», есть «механизм, управляемый извне оригиналом»²⁶.

Поскольку философская мысль выражает и замещает тот или иной фрагмент сущего с помощью точно дефинированных понятий, постольку она моделирует мир; но в той мере, в какой философия не в силах опереться на них и прибегает к неявным определениям, характеристикам, сравнениям, иносказаниям, она отказывается от услуг «чистой» модели. Подобное чаще всего и происходит на практике вне зависимости от используемых логических форматов. Это обусловлено крайней содержательной бедностью философских категорий, как предельно общих, с точки зрения классической формальной логики; напротив, по причине бесконечно богатого их содержания, с позиции логики диалектической; наконец, вследствие конвенциональности и контекстуальности словоупотребления, согласно канонам неклассической логики.

Модель, вдобавок ко всему о ней уже сказанному, допустимо трактовать метафорой с фиксированным числом интерпретаций. Такая фиксация может быть выполнена самонадеянно – тогда получается «чистая» модель, очень часто, правда, при репрезентации сложных объектов, оказывающаяся весьма поверхностной. Но фиксация может быть и осознанно условной, учитывающей многомерность исследуемого фрагмента сущего и противоречивость душевного мира познающего субъекта – тогда перед нами *модель-метафора*.

²⁵ Лосев А.Ф. Введение в общую теорию языковых моделей. М.: МГПИ, 1968. С. 28.

²⁶ Там же. С. 176.

Модель-метафора есть осмысленная знаковая (языковая) конструкция с условно-фиксированным числом интерпретаций, ограничиваемых спецификой познаваемого объекта, эпистемическими интересубъективными нормами и экзистенциальными усилиями познающего субъекта.

Она выступает, думается, адекватной логико-грамматической формой философской теории²⁷, а не только лишь, как полагал К.К. Жоль (также употребляющий термин «модель-метафора» для обозначения некоторых понятийных конструктов, строго не демаркируя их на философские и научные), преддверием к теории, но не самой теорией, которая, дескать, «в идеале не должна содержать в себе ничего двусмысленного»²⁸. Требования однозначности, надо заметить, даже в сфере науки замыкаются исключительно областью классической нововременной рациональности. Постклассическая наука, не говоря уже об исконной диалектической традиции в философии, отказывается от подобного концептуального образца. И неспроста. Ведь ясно, что и сциентистски терминованное слово кодировано метафорой, имплицитно содержащейся «в глубинных слоях научных языков» и опосредующей взаимодействие научной модели с исследуемой реальностью²⁹. Поэтому «чистая» модель человека, общества, природы всегда, вольно или невольно, превращается в то, что П.Н. Савицкий называл «картиной-системой»³⁰, а автором настоящей работы именуется моделью-метафорой. Поэтическая философия пользуется ею осознанно, научная философия – порой не отдавая в том себе отчет.

Итак, лишь для полностью исчисляемого механизма, но не для организма, адекватна «чистая» модель. Все потуги избавиться от частично иносказательного толкования организма заканчиваются его редукцией к механизму – что продуктивно в достаточно ограниченных пределах.

Допустимо существование качественно различающихся между собой механической и органической моделей-метафор природы, общества, человека. При этом очевидны преимущества органической структуры, в

²⁷ Подробнее см.: *Фатенков А.Н.* Модель-метафора как универсально-конкретная форма философского дискурса // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского.* Серия: Социальные науки. 2002. № 1 (2). С. 345–361.

²⁸ *Жоль К.К.* Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении. К.: Наук. думка, 1984. С. 132.

²⁹ См.: *Гусев С.С.* Наука и метафора. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. С. 146.

³⁰ См.: *Савицкий П.Н.* Единство мироздания // *Савицкий П.Н.* Континент Евразия. М.: Аграф, 1997. С. 134.

меньшей степени искажающей исследуемый оригинал, либо наглядно демонстрирующей его деструкцию.

Качественные различия органической и механической моделей-метафор нивелируются при попытке превратить первую в «чистую» органическую модель, что достигается фактическим регрессом их обеих к уровню механизма.

Абсолютно прозрачная вербальная модель и чересчур вуалированная словесная метафора неудовлетворительны для философского дискурса. Его оптимальной языковой формой является модель-метафора. Она тесно сопряжена, детерминируется и сама, в свою очередь, генерирует вполне определенную гносеологическую, онтологическую и аксиологическую установку – органицизм, в противовес механицизму, со свойственным тому культом «чистой» модели в области лексических форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. В.А. Флеровой. М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998. 384 с.
2. *Гусев С.С.* Наука и метафора. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. 152 с.
3. *Жоль К.К.* Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении. К.: Наук. думка, 1984. 303 с.
4. *Замятин Е.И.* Мы // Знамя. 1988. № 4. С. 126–177; № 5. С. 104–154.
5. *Левицкий С.А.* Основы органического мировоззрения // Левицкий С.А. Свобода и ответственность: «Основы органического мировоззрения» и статьи о солидаризме. М.: Посев, 2003. С. 25–264.
6. Лейбниц Г.В. – Мешэм Д. 30 июля 1704 г. / Пер. П.С. Юшкевича // Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1983. С. 589–595.
7. *Лосев А.Ф.* Введение в общую теорию языковых моделей. М.: МГПИ, 1968. 294 с.
8. *Науменко Л.К.* Монизм как принцип диалектической логики. Алма-Ата: Изд-во «Наука» Казахской ССР, 1968. 328 с.
9. *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Пер. Е. Герцык и др. М.: Культурная революция, 2005. 880 с.
10. *Одоевский В.Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. 366 с.
11. *Савицкий П.Н.* Единство мироздания // Савицкий П.Н. Континент Евразия. М.: Аграф, 1997. С. 134–136.
12. *Уайт Х.* Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века / Пер. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.

13. *Фатенков А.Н.* В арьергардных боях за бытие (вслед поэтической философии Эрнста Юнгера) // *Человек*. 2018. № 2. С. 29–43.
14. *Фатенков А.Н.* Модель-метафора как универсально-конкретная форма философского дискурса // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. Серия: Социальные науки. 2002. № 1 (2). С. 345–361.
15. *Фатенков А.Н.* Небесмысленность абсурда и ограниченность строгой мысли // *Ученые записки Казанского университета*. Серия: Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. № 1. С. 174–183.
16. *Фатенков А.Н.* Философ. Опыт самоопределения в языковом пространстве культуры // *Человек*. 2004. № 1. С. 103–114.
17. *Фатенков А.Н.* Языки философии, литературы и науки в аспекте смысла // *Философские науки*. 2003. № 9. С. 50–69.
18. *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М.: Мысль, 1982. 711 с.

О ПРЕВРАТНОСТЯХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФИЛОСОФИИ И ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ «РУССКИХ НОЧЕЙ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Н.М. Сидорова

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: Философский роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» был сдержанно встречен публикой, хотя имя автора было широко известно, а его сказки пользовались заслуженной популярностью. Причина в том, что в этом сочинении автору не удалось совместить требования, предъявляемые к философскому дискурсу и к художественному повествованию. Текст рассыпается на фрагменты, автор использует выходящие из моды приемы романтизма, избыточная эмоциональность и риторичность мешают восприятию. Читатель середины XIX века ушел вперед, пройдя школу великой русской прозы «золотого века» – школу Пушкина, Лермонтова, Гоголя – и сильно повзрослел. Тем не менее «Русские ночи» имеют и свои сильные стороны: четкую этическую позицию, попытку развить научное познание как целостное и человечески ориентированное, использование фантастики и утопии для выражения универсальных смыслов, перенесение идей Шеллинга на русскую почву. Литература XX века дает примеры успешной реализации задачи, поставленной Одоевским: соединить метафизические размышления с полноценным художественным текстом. Примерами могут служить эссе Х.Л. Борхеса из сборника «Сад расходящихся тропок» и «Солярис» С. Лема.

Ключевые слова: В.Ф. Одоевский, «Русские ночи», философский роман, русское шеллингианство, Х.Л. Борхес, С. Лем.

Личность и общественная деятельность князя В.Ф. Одоевского заслуживают высочайшей оценки и уважения. Всю жизнь он не покладая рук работал на благо страны, мечтал о том, чтобы XIX век «принадлежал России» и много делал для этого и как высокопоставленный чиновник, и как волонтер-благотворитель, и как хозяин салона, в котором собирались ведущие представители русской культуры, и как просветитель, и как музыковед, и как оригинальный литератор. Вот об этой последней ипостаси мне хотелось бы поговорить на примере «Русских ночей», которые были изданы в составе трехтомника в 1844 году. Если детские сказки известны многим и до сих пор популярны, особенно замечательный «Городок в табакерке», то «Русские ночи» сегодня интересны преиму-

щественно специалистам, да и 175 лет назад читатели отреагировали на это произведение достаточно сдержанно. Позволю себе привести высказывание О. Уайльда из эссе «Упадок лжи», сделанное по другому поводу, но хорошо объясняющее ситуацию: «Вовсе не оспариваю, что в современных романах есть много хорошего. Я настаиваю лишь на одном: в общем и целом читать их невозможно»¹.

Попробую дать свое объяснение, почему это произошло с «Русскими ночами».

Причин несколько, но, с моей точки зрения, главная – это несоблюдение принципов построения как философского рассуждения, так и художественного произведения. Собственно, сама неудачная реализация замысла позволила выявить эти принципы аналогично тому, как нарушение законов логики античными софистами подтолкнуло Аристотеля к их строгому и системному изложению в «Органоне».

Очевидно, что литература и философия связаны общим происхождением из вербального источника. Расходясь в процессе исторического становления и специализации, они, тем не менее, постоянно предоставляют свои внутренние территории друг другу. Философия использует художественные приемы, сюжеты и образы для «визуализации» своих абстракций (достаточно вспомнить мифотворчество Платона), а литературные персонажи и коллизии их жизни могут достичь высочайшего уровня рефлексии, уровня философского обобщения, иногда не зависимо от планов автора. Такой вариант характерен для Ф.М. Достоевского. Поэтому сознательное соединение философии и литературы в рамках одного произведения оправданно, но лишь при соблюдении правил языковых игр, принятых в обеих сферах. Это не облегчает, а наоборот, сильно усложняет задачу автора, который оказывается в положении слуги двух господ: художественные образы и детали должны быть выпуклы и точны, герои – жить собственной полнокровной жизнью, сюжет – интриговать читателя, но рациональный дискурс обязан логично и последовательно развиваться, подводить к аргументированным выводам, а не ограничиваться патетическими декларациями. Неудача «Русских ночей» Одоевского как *целостного* произведения у читающей публики можно объяснить тем, что оно оказалось не вполне философским дискурсом и не вполне художественным нарративом.

¹ Уайльд О. Преступление лорда Артура Сэвила. Повести. Рассказы. Эссе. СПб.: Азбука, 2014. С. 127.

Целостность. «Русские ночи» представляют собой сборник эссе и новелл с разными сюжетами и разными героями, которые рамочно связаны ночными беседами молодых образованных юношей Вячеслава (в оригинале – Вечеслава), Ростислава и Виктора под водительством старшего товарища по прозвищу Фауст. Фауст – alter ego князя Одоевского (это же прозвище было у самого Одоевского в период создания и работы Общества Любомудров). Фауст воплощает тип универсала – художника, ученого, мистика – и настраивает читателя видеть в этом персонаже наследника эпохи Возрождения. Ему принадлежит последнее слово во всех спорах. Виктор иногда оппонирует Фаусту с позиций рационализма и прагматизма, но не держит удар и быстро отступает, двое других просто подают нужные реплики, чтобы Фауст мог сделать следующий шаг в рассуждении. Но часто само рассуждение остается незаконченным, Фауст ссылается на то, что дальше рукопись обрывается или испорчена, слов не разобрать. Требование искать «всеобщую взаимосвязь» и разгадывать «неразгаданную гармонию» входит в неразрешимое противоречие с утверждением, что «истина не передается», а покорность «систематизму» делает нас «рабами слов» и ведет к потере искренности. Таким образом автор сам закрывает пути построения целостного и последовательного рассуждения.

Характеры. Образы полуночников явно отсылают не только к Гофману с его «Серапионовыми братьями», но и к воспоминаниям юности самого Одоевского, к ночным бдениям «любомудров», которым в ту пору было от 17 до 20 лет. Скорее всего, автор довольно точно передает атмосферу реальных бесед, и именно поэтому у меня как читателя складывается впечатление наивности и инфантилизма всех участников. Ситуация ночных вербальных упражнений герметична, развития характеров не происходит, манеры, привычки, детали быта, по которым можно нарисовать портрет персонажа, отсутствуют или теряются в многословии. Юноши демонстрируют изрядную эрудицию, знакомство с философией Шеллинга, мистическими символами, химической и музыкальной терминологией, современными социально-экономическими теориями и играют всем этим как яркими игрушками, довольные собой. Что же касается персонажей вставных новелл, то по большей части это условные романтические фигуры, персонифицирующие жертвенную любовь, инфермальную вседозволенность, ограниченную утилитарность...

Устаревший романтизм. Одоевский использует многочисленные атрибуты романтического произведения: ночные собрания, страшные сны с пла-

вающими гробами и встающими из них мертвецами, заброшенный город и фигура в черном плаще среди руин, обладающий сверхъестественным, но злым даром доктор Сегелиель или мстительный супруг, «Судилище» и «Голос в неизмеримой бездне»... На этом фоне новеллы о Бетховене и Бахе, конкретность деталей и историчность персонажей смотрятся более привлекательно. Не случайно они публиковались отдельно и были тепло встречены публикой. Но в целом приемы, которые использовал Одоевский, отстали от своего времени, а «Русские ночи» потеряли значительную часть потенциальных читателей.

К моменту издания «Русских ночей» образованное сословие уже прошло школу великих прозаических произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя и сильно изменилось в эстетическом отношении. Его вкус и критерии художественности формировали точные, динамичные, глубокие тексты, свободные от лобовой дидактики и пафосных восклицаний. Сами судьбы героев выносили приговор их эгоизму (Печорин) или становились наградой за честь и достоинство (Гринев). Выразительные словесные портреты литературных персонажей и поэтические описания природы гимназисты заучивали наизусть на всю жизнь, тем самым получая внутренний камертон литературного вкуса. Ритм прозы менялся в зависимости от ситуации, но всегда ей соответствовал, многие детали могли быть вынесены в подтекст именно потому, что читатель повзрослел и был в состоянии быстро понять, в какую сторону качнется сюжет. Возьмите для примера знаменитый разговор Вольской и молодого человека по имени Алексей Иванович из пушкинского отрывка «Мы проводили вечер на даче», где герои заключают «договор Клеопатры» – ночь любви ценой жизни. Читатель мгновенно догадывается, что произойдет, притом что впрямую ничего не сказано². На этом фоне многословные и прекраснородушно-наивные рассуждения Одоевского о том, что хорошее хорошо, а плохое плохо, сильно проигрывают.

Стилистические приемы. В «Русских ночах» бросается в глаза обилие вопросительных и восклицательных знаков, многоточий, переизбыток эпитетов и гипербол, тропов и метафор. Словом, задействован весь риторический арсенал. Высказывания героев полны пафоса, но при ближайшем рассмотрении могут быть отнесены к неопределенно широкому кругу предметов и не имеют аргументативной силы, например, слова о современной автору науке:

² Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 5. С. 516–522.

На поле битвы встречаются бледные, изнеможенные ратники с поникшими лицами и болезненным голосом спрашивают друг у друга: где ж победители? – Нет победителей! все мечта! В мире идеальном, как в грубом мире вещества, растет репейник возле розы, манценилл возле кокоса – и не мешают друг другу! – Это ли совершенство,жданное людьми? Это ли совершенство, завещанное мудрыми? Это ли совершенство, предреченное святыми? А поэзия? Философическим ножом вы раскрыли состав ее, рассекли таинственные связи, которыми соединяются ее стихии, разобрали их, оцифровали (sic! – Н.С.), положили под стекло...³

Для подобного рода эмоциональных, оценочных и несфокусированных высказываний класс потенциальных верификаторов, равно как и фальсификаторов, пуст, их нельзя отнести к научным ни согласно критерию неопозитивистов, ни постпозитивистов, поэтому сама возможность аргументированной полемики отсутствует⁴.

На вполне разумные уточняющие вопросы: кто и каким таким философическим ножом вскрыл таинственные связи и какие стихии этими таинственными связями соединены, ответ даже не предполагается. Если философ или ученый будет настаивать на ответе, следуя требованию семантической рациональности, он окажется в неловком положении.

Но злоупотребление риторическими вопросами, подмены предмета рассуждения, сильное эмоциональное давление вредят и художественной составляющей прозы Одоевского. Стремительное мелькание сравнений и образов не оставляет места для сочувствия и соучастия читателя. Одоевский это понимает и даже извиняется устами Фауста перед героями, а на самом деле перед читателями, за «отрывочность», «беспорядок» и «необделанность»⁵. Кстати, в «Пестрых сказках» этого беспорядка и давления гораздо меньше, детали выразительны и конкретны, что сразу оценила публика и профессиональные литераторы. Нос майора Ковалева обаян своим появлением в прозе Гоголя немецкому носу из волшебной лавочки на Невском проспекте, выдуманной Одоевским⁶.

³ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М.: ЭКСМО, 2001. С. 71.

⁴ См.: Поппер К. Логика и рост научного знания. М.: Прогресс, 1983.

⁵ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Роман. Повести. Рассказы. Сказки. С. 77.

⁶ Там же. С. 621–629.

Возможно ли решение и художественных, и философских задач в рамках **фантастического текста**? Да, возможно. Князь Одоевский справедливо считается провозвестником футурологической и фантастической литературы; цель, поставленную им в «Русских ночах» и в незаконченной, что весьма характерно для Владимира Федоровича, утопии «4338-й год», позже успешно достигали другие авторы и делали это, с моей точки зрения, гораздо эффективнее.

Примеры можно приводить самые разные, я использую только два. Первый – это фантастические ситуации «Вавилонской библиотеки» и «лабиринта, из которого нет выхода», описанные Хорхе Борхесом в сборнике эссе «Сад расходящихся тропок», вышедшем ровно через сто лет после «Русских ночей»⁷. Борхес ставит фундаментальную философскую проблему соотношения знака и значения, функций синтаксиса, семантики и прагматики. В первом рассказе он моделирует ситуацию бесконечной библиотеки, которая содержит все возможные комбинации знаков, а значит, и все утраченные и ненаписанные тексты, но прагматический контекст и способы отбора отсутствуют, а случайно найти осмысленный текст практически невозможно. Во втором описывает крайне маловероятный, но абсолютно осмысленный в данной жизненной ситуации способ не прямой передачи секретной информации, попутно создавая модель множественных пересекающихся и расходящихся семантических миров. Эти фантастические истории, несомненно, художественные, с захватывающей фабулой, стремительным действием, выразительными и точными деталями. Но одновременно они являются серьезным модельным аргументом в философской дискуссии.

И второй пример – «Солярис» Станислава Лема⁸. Проблемы контакта с нечеловеческой формой жизни, ситуация, когда доступ к явлениям не помогает познать сущность, боль и трудности самопознания, раскрываются с помощью впечатляющих картин игры океана далекой планеты, с одной стороны, и эволюции поведения героев, которые должны последовательно выбирать и действовать в невероятных ситуациях встреч с образами из собственного прошлого или подсознания, руководствуясь лишь самыми фундаментальными моральными нормами – с другой. Процессы познания и самопознания мучительны, Лем избегает простых ответов на сложные вопросы, но крепкий и динамичный сюжет позволяет пе-

⁷ См.: Борхес Х. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984.

⁸ См.: Лем Ст. Солярис. М.: АСТ, 2017.

реставрировать эту фантастическую повесть на язык кинематографа и даже балета, а точно отобранные детали – выстроить запоминающиеся образы.

Подводя итог сказанному, хотя сказано далеко не все, хочу отметить:

- значительные заслуги Одоевского в осмыслении этической составляющей социально-исторических проблем, его попытки определить моральный контекст и телос научных и художественных поисков его эпохи;
- его постановку задачи развивать научное познание как целостное и человечески ориентированное; это сближает Одоевского с русскими космистами, немного позднее вышедшими на историческую арену, а также с концепцией цельного знания Вл. Соловьева;
- использование редких для его времени футурологических и утопических моделей, открывших дорогу научно-фантастической литературе;
- использование широкой палитры аргументов и славянофилов, и западников, что отчасти объяснялось особенностями духовной эволюции князя Одоевского после нескольких посещений Европы, отчасти свойственной ему привычкой практически помогать самым разным людям, мирить противников и «наводить мосты», сохраняя при этом высокую принципиальность.

Отрицательные результаты тоже значимы.

Пример «Русских ночей» показал, что большая форма философского романа с многочисленными вкраплениями вставных новелл нежизнеспособна без строго выдержанной линии последовательного, рационального, хорошо аргументированного и отрефлексированного рассуждения, с одной стороны, и предъявления читателю таких образов и ситуаций, которые вызывали бы глубокий эмоциональный резонанс – с другой. Попытка удовлетворить оба требования, эклектически соединяя научные, художественные, философские и публицистические подходы, не достигает успеха.

Рискну высказать одно спорное соображение. Мне кажется, что и сильные, и слабые стороны литературного творчества Одоевского во многом определялись его простодушием и детскими чертами его характера. Он замечательно писал для детей и подростков, потому что сам психологически остался подростком. По этой же причине ему не давались крупные сочинения. По этой же причине ему импонировала эстетика романтизма. По этой же причине он сохранил юношеское воодушевление на

государственной службе. Д.Н. Свербеев, который познакомился с Одоевским через Киреевского и затем дружил с князем всю жизнь, трогательно отметил эту особенность характера друга в горькие минуты последнего прощания: «Вместе с ним (Ю. Самариним. – *Н.С.*) и другими близкими мы положили в гроб незлобивога, как младенец, усопшего <...> После обеда подали мне письмо Самарина: “В виду воплощенной кротости, которую мы положили сегодня в гроб, прошу забыть прошлое”»⁹.

«Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3). Одоевский услышал этот призыв.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борхес Х.* Проза разных лет. М.: Радуга, 1984. 320 с.
2. *Лем Ст.* Солярис. М.: АСТ, 2017. 282 с.
3. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Роман. Повести. Рассказы. Сказки. М.: ЭКСМО, 2001. 640 с.
4. *Поппер К.* Логика и рост научного знания. М.: Прогресс, 1983. 606 с.
5. *Пушкин А.С.* Собр. сочинений: В 10 томах. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1959–1962.
6. *Свербеев Д.Н.* Мои записки. М.: Наука, 2014. 942 с.
7. *Уайльд О.* Преступление лорда Артура Сэвила. Повести. Рассказы. Эссе. СПб.: Азбука, 2014. 352 с.

⁹ *Свербеев Д.Н.* Мои записки. М.: Наука, 2014. С. 555.

VI.

**ПОЭТИКА И ФИЛОСОФИЯ:
ОТ РОМАНТИЗМА К XX ВЕКУ**

СИНТЕЗ МОДЕРНА И ТРАДИЦИИ В РОМАНТИЗМЕ И МАГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ (ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ СИНКРЕТИЗМА ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ)

А.И. ПИГАЛЕВ

Волгоградский государственный университет

Аннотация: Целью статьи является анализ структурного подобия литературных образов в романтизме и магическом реализме. Подчеркивается, что расширение модерна, вызвав его слияние с местными традициями, породило специфический барочный синкретизм художественного вымысла. Делается вывод, что синкретизм литературных образов в романтизме и магическом реализме тесно связан с различными философскими концепциями единства, которые противопоставляются метафизике модерна.

Ключевые слова: романтизм, магический реализм, модерн, традиция, литературный образ, синкретизм, барокко.

Понятие «модерн», или «современность», в философских и литературоведческих исследованиях обозначает особое состояние общества и культуры, возникшее в Европе в начале XIX века под действием целого ряда новых тенденций и факторов. Модерн характеризуется религиозным плюрализмом и процессами секуляризации, возникновением национальных государств, индустриального общества и рыночной экономики, ростом социальной мобильности, распространением грамотности и возникновением колониализма. Отличительной чертой модерна, в отличие от предшествующих ему так называемых традиционных обществ, или «премодерна», является культ новизны, выражающийся в вере в прогресс, и вера в разум и опытное знание как основу научного исследования природы. Модерн предполагает также особую модель личности, сущностью которой считается автономная и рациональная воля, способная свободно выбирать свои цели¹.

¹ См., в частности: *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Пер. с нем. 2-е изд., испр. М.: Весь Мир, 2008; *Dupré L.* Passage to Modernity: An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture. New Haven, CT and L.: Yale

Несмотря на то, что понятие модерна первоначально было довольно расплывчатым и использовалось чаще всего либо как хронологическая метка, либо как обобщенное обозначение западной цивилизации, оно стало привлекать особо пристальное внимание исследователей после того, как обнаружили признаки новой эпохи, названной постмодерном. Самим своим названием эта новая эпоха указывала на границы модерна, идеология которого, напротив, изначально претендовала на универсализм².

Основы этой универсалистской идеологии закладывались в философии европейского Просвещения, одной из главных задач которого была именно рационализация, изгнание последних элементов иррационального и, прежде всего, тех форм сознания, которые можно назвать мифологическими и магическими. Если использовать ставший популярным термин М. Вебера, то в программу Просвещения входило «расколдовывание мира»³, причем всё, подлежащее уничтожению в этом процессе, понималось как «предрассудки». При этом именно рационализация должна была стать одной из предпосылок укоренения универсалистских стандартов для всего человечества в процессе распространения модерна.

Между тем, универсализм модерна был поставлен под вопрос уже в процессе взаимодействия его первых образцов с обществами и культурами, которые он сам относил к премодерну, т.е. в процессе их модернизации. Именно эта особенность модерна представляет особый интерес в связи с анализом романтизма, который и формировался в процессе такого взаимодействия и потому не может быть понят без учета этого обстоятельства. Соответственно, обращение к романтизму как некоторому целостному движению оказывается актуальным в контексте анализа общих закономерностей распространения модерна, позволяя, в то же время, учесть особенности его влияния на литературное творчество

Нельзя не заметить, что именно романтизм наложил на всю культуру модерна, опирающуюся на просветительские основания, печать по-

University Press, 1993; *Wagner P.* Moderne als Erfahrung und Interpretation: Eine neue Soziologie zur Moderne. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009.

² См.: *Delanty G.* Modernity and Postmodernity: Knowledge, Power and the Self. Modernity and Postmodernity. L., Thousand Oaks, CA, and New Delhi: SAGE Publications, 2000; *Zima P.V.* Modern / Postmodern: Society, Philosophy, Literature. L.; N.Y.: Continuum, 2010.

³ *Вебер М.* О некоторых категориях понимающей социологии // Вебер М. Избранные произведения / Пер. с нем. Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова. Предисл. П.П. Гайденко. М.: Прогресс, 1990. С. 501.

дозрительности, скептицизма и меланхолии, вызванных неспособностью преодолеть трудности и отрицательные последствия модернизации. При этом умонастроение, критически относящееся к модерну и даже рассматривающее его в качестве фатальной ошибки, приведшей к «закату Запада», никогда не угасало даже после того, как на смену романтизму пришли другие идейные течения. Разочарование в идеалах лишь принимало различные формы и неизменно обращалось к образу смерти (Бога, человека, субъекта, автора, романа и т.д.). Иначе говоря, именно романтизм превратил модерн в проблему, посмотрев на его просветительский рационализм изнутри процесса модернизации, но, тем не менее, некоторым образом извне.

Этот внешний взгляд изначально присущ тем культурам, в которые и сам модерн, и сопутствующая ему философия романтизма пришли извне, и поэтому, возможно, они видят происходящее яснее. Позиция русского романтизма, основанного на принципах, пришедших именно извне, хотя она, скорее всего, и не уникальна в этом отношении, не могла не способствовать такому внешнему взгляду. Это объясняет, почему в эпоху, когда в русской культуре преимущественно с восторгом усваивались идеалы модернизации, в русской литературе и философии, тем не менее, были сразу же поставлены вопросы, которые в западной литературе и философии под влиянием романтизма также стали ключевыми.

Так, В.Ф. Одоевский в философском романе «Русские ночи» заставляет одного из своих литературных персонажей мысленно задать вполне руссоистский вопрос: «Просвещение! Наш XIX век называют просвещенным; но в самом ли деле мы счастливее того рыбака, который некогда, может быть, на этом самом месте, где теперь пестреет газовая толпа, расстилал свои сети?»⁴ Более того, в повести «Город без имени», вошедшей в «Русские ночи», Одоевский впервые в русской литературе подвергает критике утилитаризм такой знаковой фигуры, как Иеремия Бенгам, с его убеждением, что лишь заинтересованность производителя в результатах своего труда делает труд наиболее эффективным.

Одоевский показывает, что погоня за прибылью в качестве единственной цели приводит к монополистическому господству капитала или, как он выражался, к «банкирскому феодализму». Изображая будущее, Одоевский пишет: «<...> Все, что не было направлено прямо к коммерческой цели, словом, что не могло приносить процентов, было названо – мечта-

⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 10.

ми. Банкирский феодализм торжествовал <...> Даже честолюбивые замыслы, которые могли бы в будущем усилить торговую деятельность, но в настоящем расстроивали выгоды купцов-правителей, были названы предрассудками»⁵. В итоге «нечему было подкрепить, возбудить, утешить человека; негде было ему забиться хоть на мгновение. Таинственные источники духа иссякли; какая-то жажда томила, – а люди не знали, как и назвать ее. Общие страдания увеличились»⁶.

Следует обратить внимание и на то, что Одоевский в своей утопической повести придал особое значение взаимодействию «банкирского феодализма» с неким земледельческим островом, где люди работают не ради прибыли, а для пропитания (сейчас этот остров был бы отнесен к обществам «премодерна»). Результатом такого взаимодействия становится втягивание земледельческого острова в разорительную биржевую игру, его разрушение и присвоение его богатств. Таким образом, если внутри «банкирского феодализма» людей томила какая-то непонятная жажда без имени, то за его пределами модернизация могла порождать критику еще более резкую, чем та, которая исходила от первых представителей романтизма.

Это означает, что русский романтизм оказывается в средоточии проблем развивающегося модерна, причем в процессе его соприкосновения с обществами, в которых модернизация только начинается. Поэтому он не может рассматриваться изолированно и требует учета межкультурных контактов. Особую роль при этом играют связи между ним и теми прототипами романтического движения, которые стали неотступно, как тень, следовать за процессами модернизации.

Между тем, первое, что обращает на себя внимание при изучении научных работ, посвященных романтизму в качестве целостного социокультурного явления, – повторяющиеся указания исследователей на трудность его четкого и однозначного определения. В полной мере это касается, прежде всего, романтизма в литературе и философии, а также их взаимоотношений. Именно романтическая литература в сравнении с литературой других эпох, оказывается особенно тесно связанной не только с философскими контекстами, но и с философией как таковой. Более того, совмещение в одном лице литератора и философа, характерное для немецкого романтизма, но, разумеется, не ограничивающееся им, является скорее нормой, чем исключением.

⁵ Там же. С. 69.

⁶ Там же.

Отправной точкой в понимании романтизма обычно является его противопоставление классицизму с его рационализмом, а его основные признаки, позволяющие говорить о противостоянии двух канонов, вычленяются на основе анализа работ тех авторов, которые традиционно относятся к романтизму. Это означает, что анализ идет от понятия романтизма, которое, равно как и понятие классицизма, предполагается понятным интуитивно, а от интуитивного понимания – снова к понятию⁷. Сложность чисто логического определения романтизма заставляет обратиться к результатам исторических исследований.

Так, установлено, что в средние века термин «роман(т)» («romance», «romant») отнюдь не означал нечто «романтическое» в более позднем понимании. Он использовался для обозначения новых разговорных языков, возникших, как считается, из латинского языка, который использовался учеными⁸. При этом новые разговорные языки противопоставлялись латыни уже в качестве отвергаемой формы выражения, канонической лишь для прошлого.

Соответственно, «роман(т)изировать» означало «писать книги на новых разговорных языках» или «переводить на новые разговорные языки» уже существующие тексты. Такие книги считались народными, а потому новыми, особыми, отличными от прежних. К XVII веку термин «роман» приобрел уничижительный смысл и стал обозначать нечто странное, причудливое, химерическое, что, как можно предположить, было обусловлено пониманием вымышленного характера такого рода произведений.

Наконец, во Франции было проведено различие между терминами «romanesque», т.е. «романный», и «romantique», т.е. «чувствительный», «легко ранимый» и «печальный». Термин «романтический» в этом все еще достаточно неопределенном смысле, указывающем преимущественно на эмоциональное состояние, широко распространился в Европе. Сохранив свою неопределенность, в контексте рефлексии над литературой, в новом значении он был впервые употреблен Ф. Шлегелем, и, благодаря его популяризации стараниями мадам де Сталь, начал быстро укореняться⁹.

⁷ См.: Perry S. Romanticism: A Brief History of a Concept // A Companion to Romanticism / Ed. by D. Wu. Malden, MA: Blackwell, 1999. P. 3–4.

⁸ Cuddon J.A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 5th ed. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. P. 620.

⁹ Ibid. P. 620–621.

Сохраняющаяся неопределенность смысла понятия «романтизм» вызвана многими причинами, но в первую очередь – разнообразием его вариантов и трудностями их сведения к некоторому общему знаменателю. Между тем, романтизм не является самодостаточным идейным и художественным направлением, и он одушевляется непрекращающимся противостоянием той намного более влиятельной идеологии, которая лежит в основаниях модерна.

Эта идеология, если и не была преодолена, то все же могла быть подвергнута критике в надежде ослабить или хотя бы ограничить ее влияние. В сущности, попытку такой критики и попытался предпринять романтизм¹⁰. Иными словами, романтизм, иногда без достаточных на то оснований прямолинейно относимый к модерну, должен быть понят как конкретно-историческая реакция обществ, в которых власть традиции в той или иной степени еще сохранялась, на распространение идеологии и практик модерна. В то же время, игнорирование противоречивой связи романтизма с модерном через посредство его критики и попыток отторжения не позволяет теоретически реконструировать всю его сложность.

Прежде всего, это позволяет понять, почему прототипы романтизма, которые возникли в странах, модернизировавшихся в первую очередь, не были, в отличие от идеологии самого модерна, просто перенесены на другую почву в неизменном виде. То, что в реальности сформировалось множество национальных вариантов романтизма, которые отличались, иногда существенно, не только от его исходного образца, но и друг от друга, со всей очевидностью указывает на взаимодействие, а не на одностороннее влияние, не вызывающее никакого ответного действия. Однако нет никаких оснований считать, что, будучи, прежде всего, ответом на распространение модерна, романтизм стремился окончательно отвергнуть его принципы и заменить их чем-то иным.

На самом деле такого полного отторжения нигде не произошло, а вместо этого исходный образец модерна подвергся модификации, и возникли некоторые синкретические формы. Синкретизм основывается на сочетании модерна с той или иной местной традицией и, по сути, является его укоренением в традиционных культурных формах, которое стало основой новой социальной и культурной идентичности. Это указыва-

¹⁰ См., в частности: *Löwy M., Sayre R. Romanticism Against the Tide of Modernity / Trans. from the French by C. Porter. Durham, NC and N. Y.: Duke University Press, 2001.*

ет на ту черту, которая действительно является общей для всех вариантов романтизма и которая выражается в стремлении к окончательному примирению всех противоположностей.

Вследствие этого, сам романтизм может быть вполне обоснованно охарактеризован как «метафизика единства»¹¹, определяющая роль которой очевидна и в романтической литературе, и в романтической философии. На этом основании в романтизме допускается возможность парадоксального сочетания «расколдованного» и «расколдовывающего» модерна со считающейся иррациональной традицией, что объясняет интерес всех вариантов романтизма к архаике – к культуре Древней Греции и различным локальным традициям.

В результате архаические представления о магическом воздействии или, к примеру, о чудесных, сказочных событиях и существах, уже не кажутся противоположностью просветительского рационализма. В романтизме это представление спокойно сосуществует рядом с рациональной реальностью модерна. Более того, вместе с рационализмом модерна оно входит в то характерное синкретическое единство, которое и создает таинственную, чарующую, околдовывающую, иногда пугающую атмосферу, окружающую художественные образы романтиков.

В Россию романтизм был привнесен извне, однако важнейшую роль в этом процессе сыграло не столько английское или французское, сколько немецкое романтическое движение. В силу исторически сложившихся условий именно в Германии возникли такие формы сочетания модерна с традицией, которые соответствуют требованиям «догоняющего развития». В этих условиях представители ослабленного среднего сословия в Германии, в отличие от среднего сословия в Англии, были практически полностью исключены из жизни общества. Тем не менее, сохраняя при этом внутреннюю свободу, они оставались независимыми как от ограничений просветительского рационализма, присущего модерну, так и от принудительности традиции¹².

В качестве своеобразной компенсации просветительского рационализма романтизм придает особое значение сфере иррационального, легендарного, сказочного и магического, которая относилась ими к тради-

¹¹ Abrams M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. N.Y.: Norton, 1973. P. 182.

¹² См. подробнее: Hauser A. *The Social History of Art*. Vol. 3: Rococo, Classicism and Romanticism. L.; N.Y.: Routledge, 1999. P. 91–120.

ции. Это вылилось в обостренный интерес к эмоциям, бессознательному, идеализму, спиритуализму, мистицизму, магическим теориям и практикам, т.е. как раз к тем элементам культуры, которые модерн, следуя принципам просветительской идеологии, стремился вытеснить и уничтожить.

Более того, включение воображаемых – фантастических или чудесных – элементов в контекст обыденной реальности, т.е. специфический синкретизм, в соответствии с которым волшебное органично вырастает из реального, является отличительной чертой романтизма. Она подчеркивает, что романтизм возникает именно в процессе межкультурного взаимодействия и в этом качестве относится к синкретическим формам культуры. Это не только объясняет синкретизм литературных образов, характерный для романтической литературы, но и позволяет понять причины близости к романтизму такого литературного жанра, как магический реализм.

В узком смысле под «магическим реализмом» понимается лишь направление, сформировавшееся в латиноамериканской литературе XX века. К нему относятся Г. Маркес, Х. Кортасар, О. Пас, Х.Л. Борхес, А. Карпентьер и ряд других. В то же время, многие исследователи считают, что магический реализм не ограничивается территориально Латинской Америкой. К магическому реализму относят также ряд писателей из Азии, Африки, Австралии, Новой Зеландии, Европы, США и России – таких, например, как Ф. Кафка, Г. Грасс, Н.В. Гоголь, М.А. Булгаков и многих других, что убедительно свидетельствует о его транснациональном и транскультурном характере¹³.

Под «магическим реализмом» в самом широком смысле понимается слияние реализма с фантастическим и чудесным, и при таком понимании он, вообще говоря, может служить обозначением и романтизма. В этом контексте кубинским писателем А. Карпентьером было выдвинуто понятие «чудесной реальности»¹⁴, которое сначала предназначалось для того, чтобы отмежеваться от концепции магического реализма, но затем по ряду причин стало связываться именно с ней. Понятие «чудесной реальности» позволяет сблизить синкретизм магического реализма с синкретизмом барокко в качестве более широкого понятия и

¹³ См., в частности: *Bowers M.A. Magic(al) Realism*. L.; N.Y.: Routledge, 2004. P. 31–62.

¹⁴ *Карпентьер А. Барочная и чудесная реальность // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя: художественная публицистика / Пер. с исп. Сост. и предисл. В.В. Земскова. М.: Прогресс, 1984. С. 109–121.*

охарактеризовать синкретизм романтизма и магического реализма как барочный.

Сближение романтизма и магического реализма оправдано и тем, что они практически одинаково сочетают модерн с традицией, и именно поэтому для них характерен синкретизм литературных образов. Они оба последовательно ищут «свое» в «чужом» и «чужое» в «своем»¹⁵. Однако в магическом реализме перспектива, в соответствии с которой описываются события, остается неопределенной¹⁶. Тем не менее, у магического реализма есть одна важная особенность: процессы, приводящие к синкретизму литературных образов, видны намного более отчетливо, чем в романтизме.

Это означает, что философия, лежащая в основе и романтизма, и магического реализма, также должна ориентироваться на особую концепцию единства, в которой противоположности могут сосуществовать, не будучи принудительно сведенными к некоторому единству. Напротив, жесткая иерархическая структура метафизики модерна не допускает возможности смешанных культурных форм. Поэтому далеко не случайно, что в русской культуре именно романтизм дал толчок развитию славянофильства с его характерным именно для романтизма интересом к своеобразию культурной традиции, мифологии и фольклору.

Огромную роль в этом процессе сыграла русская литература, в которой синкретизм литературных образов, отражающих особенности взаимодействия с идеологией модерна, нередко просто лежит на поверхности. Если говорить о философских принципах этого процесса, то они нашли свое выражение в синкретизме концепций всеединства и софиологии Вл.С. Соловьева, в которых единство многого не сводится ни к подавлению общим единичного, ни к господству единичного над общим, представляя собой особую модель примирения противоположностей. Действительно, с одной стороны, эти концепции выступают как разновидности метафизики, но, с другой стороны, они существенно отличаются от ее западных образцов, и в них нет резкого противопоставления Я и Другого, которое выразительно реализовалось в индивидуализме культуры модерна.

¹⁵ См. подробнее: *Magical Realism: Theory, History, Community* / Ed. by L.P. Zamora and W.B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995; *Angulo M.-E. Magic Realism: Social Context and Discourse*. N.Y.; L.: Garland Publishing, 1995.

¹⁶ *Faris W.B. Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2004. P. 43–87.

Более того, связь магического реализма с романтизмом позволяет интерпретировать синкретизм романтизма как барочный и, тем самым, связать его с попытками решения философской проблемы Другого, особое понимание которой для барокко является определяющим¹⁷. Это вводит проблему влияния романтизма, в России наиболее выразительно проявившегося, как представляется, в литературе, в контекст возникновения и развития оригинальной отечественной философии. Соответственно, одним из важнейших аспектов ее оригинальности становится стремление создать модель отношения к Другому, которая не основывалась бы на метафизике модерна и соответствующим ей индивидуализмом и, таким образом, была бы предпосылкой ее преодоления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вебер М. О некоторых категориях понимающей социологии // Вебер М. Избранные произведения / Пер. с нем. Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова. Предисл. П.П. Гайденко. М.: Прогресс, 1990. С. 495–546.
2. Карпентьер А. Барочная и чудесная реальность // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя: художественная публицистика / Пер. с исп. Сост. и предисл. В.В. Земскова. М.: Прогресс, 1984. С. 109–121.
3. Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
4. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Пер. с нем. 2-е изд., испр. М.: Весь Мир, 2008. 416 с.
5. Abrams M.H. Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. N.Y.: Norton, 1973. 550 p.
6. Angulo M.-E. Magic Realism: Social Context and Discourse. N.Y.; L.: Garland Publishing, 1995. XIII, 124 p.
7. Bowers M.A. Magic(al) Realism. L.; N.Y.: Routledge, 2004. XII, 150 p.
8. Buci-Glucksmann C. Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity / Trans. from the French by P. Camiller. With an introduction by B.S. Turner. L., Thousand Oaks, CA; New Delhi: SAGE Publications, 1994. [2], 179 p.
9. Cuddon J.A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 5th ed. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013. XVIII, 784 p.
10. Delanty G. Modernity and Postmodernity: Knowledge, Power and the Self. Modernity and Postmodernity. L., Thousand Oaks, CA; New Delhi: SAGE Publications, 2000. XIV, 194 p.

¹⁷ См.: Buci-Glucksmann C. Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity / Trans. from the French by P. Camiller. With an introduction by B.S. Turner. L.; Thousand Oaks, CA; New Delhi: SAGE Publications, 1994; Lambert G. The Return of the Baroque in Modern Culture. L.; N.Y.: Continuum, 2006.

11. *Dupré L.* Passage to Modernity: An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture. New Haven, CT; L.: Yale University Press, 1993. XII, 300 p.
12. *Faris W.B.* Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2004. XII, 323 p.
13. *Hauser A.* The Social History of Art: Vol. 3: Rococo, Classicism and Romanticism. L.; N.Y.: Routledge, 1999. L, 235 p.
14. *Lambert G.* The Return of the Baroque in Modern Culture. L.; N.Y.: Continuum, 2006. VIII, 168 p.
15. *Löwy M., Sayre R.* Romanticism Against the Tide of Modernity / Trans. from the French by C. Porter. Durham, NC; N. Y.: Duke University Press, 2001. VIII, 318 p.
16. *Magical Realism: Theory, History, Community* / Ed. by L.P. Zamora and W.B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995. IX, 581 p.
17. *Perry S.* Romanticism: A Brief History of a Concept // *A Companion to Romanticism* / Ed. by D. Wu. Malden, MA: Blackwell, 1999. P. 3–11.
18. *Wagner P.* Moderne als Erfahrung und Interpretation: Eine neue Soziologie zur Moderne. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009. 380 S.
19. *Zima P.V.* Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature. L.; N.Y.: Continuum, 2010. XII, 310 p.

«ЭНЕИДА» ВЕРГИЛИЯ В ПЕРЕВОДЕ В.А. ЖУКОВСКОГО: ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

Т.Ф. ТЕПЕРИК

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: В статье на материале второй книги «Энеиды» Вергилия рассматривается поэтика перевода В.А. Жуковского, выполненного, в отличие от перевода «Одиссеи» Гомера, не с подстрочника, а с латинского оригинала. В переводе Жуковского содержится ряд отступлений, добавлений, изменений, связанных с концепцией романтического перевода, состоящей в данном случае в том, чтобы повысить эмоциональную семантику текста. Используются приемы, повышающие субъективизацию, а ментальная лексика в переводе часто «переформатируется» в эмоциональную. Однако это не противоречит художественным образам поэмы, углубляя их характеристику и делая античных персонажей более понятными русскому читателю. Философская концепция автора поэмы, т.е. Вергилия, была близка В.А. Жуковскому, и это также нашло свое отражение в поэтике перевода.

Ключевые слова: перевод, концепция, философия, образ, автор, эпитет, поэтика.

«Энеида» В.А. Жуковского редко привлекает внимание специалистов, как в области русской литературы, так и филологов-классиков. Отчасти это объясняется тем, что Жуковским переведена лишь одна из двенадцати книг поэмы, тем самым этот перевод относится к неполным, пребывая в тени великой удачи, не только вершины переводческого мастерства автора, но и факта русской культуры XIX века – «Одиссеи» Гомера. Иногда перевод «Энеиды» называют отрывком – неточное определение, поскольку сама книга переведена целиком, хотя первоначально и публиковалась в отрывках. Этот перевод рассматривали, прежде всего, в контексте других переводов «Энеиды»¹, а их в России меньше, чем гомеровских переводов. Причины этого связаны с восприятием римско-

¹ Теперик Т.Ф. Владимир Соловьев: поэтика перевода. На материале перевода «Энеиды» Вергилия // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. С. 159.

го эпоса в XIX веке, когда, по существу, и начался полноценный перевод античных поэм². Большинство жанров и направлений литературы Рима (неотерики, римский александризм, римский классицизм, «новый стиль» и т.д.) – все это, как долго считалось, создано исключительно греческим влиянием.

Если англоязычные переводы Вергилия, начиная с Дж. Драйдена, появляются каждые 15–20 лет, то в России ситуация иная, в том числе из-за высоких требований, предъявляемых поэтическому переводу. Переводы поэзии прозой остались в XVIII веке³, а о трудностях поэтического перевода и о требованиях к нему в свое время писал еще Н. Добролюбов, разбирая как раз перевод «Энеиды» Вергилия, сделанный Иосифом Григорьевичем Шершеневичем⁴, и высоко оценивая качества Жуковского как переводчика «Одиссеи». Перевод Жуковского, выполненный, как было сказано, с латинского подлинника в 1822 году, был опубликован сначала в отрывках, в «Полярной звезде», полностью через два года в третьем издании «Стихотворений» автора⁵. Неудивительно, что этот перевод по большей части рассматривается в контексте общей рецепции античности в творчестве поэта, в первую очередь, в работах филологов-классиков⁶. Упоминают перевод «Энеиды» и связи с взглядами Жуковского на задачи переводческого искусства⁷. В связи с обострением во второй половине XX века полемики вокруг оппозиции «вольность – точность», или, иначе «творческий перевод – буквалистский»⁸, о переводе Жуковского загово-

² *Теперик Т.Ф.* Гомеровские формулы в переводах русских поэтов. V Международный конгресс исследователей русского языка. М.: Изд-во МГУ, 2014. С. 653.

³ *Теперик Т.Ф.* «Смех» и «слезы» в переводе Н. Карамзина: «Юлий Цезарь» Шекспира // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2018. С. 100.

⁴ И.Г. Шершеневич – двоюродный дед поэта Вадима Габриэловича Шершеневича, имажиниста.

⁵ *Савельева О.М.* Комментарии к «Разрушению Трои» // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. Т. 1. М.: Радуга, 1985. С. 556.

⁶ Из наиболее концептуальных и обобщающих работ здесь следует назвать диссертацию: *Литинская Е.П.* Рецензия и рецепция античной поэзии в творчестве В.А. Жуковского. Дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2010. 303 с.

⁷ *Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т.* Жуковский как теоретик перевода // Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней. М.: Флинта, 2006. С. 244–248.

⁸ *Азов А.Г.* Поверженные буквалисты. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 117–170.

рили вновь, тем более что адепты буквалистского перевода, не дожидаясь работ Е.Эткинда, реабилитировавшего творческий, или, иначе, вольный перевод⁹, признали, что буквализм – это неудавшаяся точность. Формула эта, принадлежащая поэту С.В. Шервинскому, тем более ценна, что ее автор в свое время отдал дань буквализму в переводе с древних языков.

Что касается «Энеиды» Жуковского, то рассмотрены такие аспекты этого перевода, как метрическая сторона текста, насколько точно русский гекзаметр (кстати, это первый его опыт!) передает особенности латинского стиха, уделено внимание точности номинаций, фонетическим соответствиям, ритмическим повторам, аллитерациям, ассонансам, и т.д. Объяснены причины неликвидности перевода, роль архаизмов и славянизмов, таких выражений, как «брада», «толикий», «дщерь», «длань». Е.П. Литинская обращает внимание на роль христианской лексики, которая, не будучи чужеродным элементом русской «Энеиды», тем не менее вносит соответствующие коннотации¹⁰.

И все же, как это часто бывает в работах о переводах с древних языков, остается аспект, изученный меньше. Он касается соотношения перевода с оригиналом, не только со стиливых или метрических позиций, но и с точки зрения поэтики текста. На вопрос, почему для перевода выбрана именно вторая книга, ответ понятен. Она больше других связана с гомеровской темой¹¹, здесь показан сам финал Троянской войны. И как назван «отрывок» – «Разрушение Трои»! Не «гибель», не «поражение», не «взятие» Трои, а именно ее разрушение, в одном этом уже – внимание поэта к содержательной стороне подлинника. Но смогли ли разрушившие город враги уничтожить его защитников? Не умертвить их, а сломить, подчинить морально видевших гибель их города? Эпос Вергилия – о судьбе главного защитника Трои, Энея, но важно, что во второй книге, более драматической, более напряженной в сравнении с нечетны-

⁹ Хотя Эткинд писал в первую очередь о поэтическом переводе, притом с новых языков, методологическое значение его выводов распространяется и на переводы с древних языков, и на переводы прозы: *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973. С. 202–246.

¹⁰ *Литинская Е.П.* Рецензия и рецепция античной поэзии в творчестве В.А. Жуковского. С. 143–150.

¹¹ Интерес к Гомеру реализовался у Жуковского задолго до «Одиссеи», см.: *Киселев В.С.* Из истории гомеровских переводов В.А. Жуковского: перевод I и II песней «Илиады» (1849–1850) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 4 (8). С. 62–74.

ми книгами поэмы¹², рассказ о трагических событиях ведется *от первого лица*, это речь не автора, а его героя, глазами которого и показан итог битвы за Троию. Как реализован в переводе подобный тип нарратива, существенно, особенно переводчиком, прекрасно понимавшим различие между поэтикой устного эпоса и книжного, о чем свидетельствуют его «Конспекты по истории литературы и критики», написанные всего через несколько лет после издания перевода Вергилия¹³.

Термин «римский классицизм», фиксирующий ориентацию литературы эпохи Августа на греческую классику – поздний, высшим выражением его считается как раз «Энеида», что отличает ее от ранних произведений Вергилия, написанных под влиянием неотериков, поэтов круга Катулла¹⁴. «С одной стороны, она создана под влиянием Гомера, с другой, там, несмотря на наличие гомеровских мотивов, многое по-другому»¹⁵.

В статье «Размышление над переводами Жуковского» С.С. Аверинцев отмечает, что им свойственна *субъективность*, вечная спутница вольного перевода¹⁶, заметная не только в переводах с новых языков. И в «Энеиде» Жуковского, несмотря на знакомство с латинским подлинником, тоже есть элементы субъективности, отступления, добавления, вкрапления, изменения. Однако какова их художественную цель? Не в каждом конкретном случае, а в целом? Сделаны ли они лишь ради красоты, ради «украшения»? Как можно подумать, если принять во внимание добавление эпитетов, что свойственно переводческой стратегии Жуковского в целом¹⁷.

¹² Тахо-Годи А.А. Хтонические мотивы в «Энеиде» Вергилия как один из признаков стиля // Вопросы классической филологии. Вып. 5. М.: Изд-во МГУ, 1973. С. 106.

¹³ Жуковский В.А. Конспект по истории литературы и критики // Жуковский В.А. Эстетика и критика / Вступ. ст. Ф.З. Кануновой и А.С. Янушкевича М.: Искусство, 1985. С. 98.

¹⁴ Под неотерическим влиянием созданы первые произведения Вергилия, и хотя они, как и «Энеида», написаны гекзаметром, Жуковский признавал, что поэму об Энее нельзя переводить «тем же слогом, что и “Георгики”», см.: Жуковский В.А. О переводах вообще и в особенности о переводах стихов // Жуковский В.А. Эстетика и критика. С. 285.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Вергилий – или поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 27–29.

¹⁶ Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Аверинцев С.С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 138.

¹⁷ Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973. С. 93–94.

И противоречат ли эти добавления смыслу образов поэмы? Например, Приам в переводе – часто «благодушный», к греческому пленнику он обращается не просто с «дружескими словами», как сказано в тексте (*dictis amicis*, Verg., Aen, II, 144), а с «утешительной лаской»¹⁸. Однако в контексте ситуации, когда троянцы встречают грека, обреченного на смерть греками же, такое приветствие – нечто большее, чем просто проявление дружелюбия. «Дружеские слова» – обычная вежливость, так встречали любого незнакомца, но того, кому грозит смерть и кто нуждается в милости, можно ободрить и иначе, и здесь уточнение переводчика, увеличивая эмоциональный потенциал приветствия, привносят смысловые коннотации образу Приама, соответствуя добавленному эпитету. Это аналогично лексической замене, произведенной позже Жуковским при переводе формулы, характеризовавшей чувства гомеровского Нестора по отношению к его гостю¹⁹.

О Неоптолеме, готовящегося убить Приама, сказано, что он «бедоносный», такого эпитета в латинском тексте тоже нет, но, учитывая контекст, а именно – необычайно красочное сравнение со змеей, готовящейся к смертоносному броску²⁰, нельзя не заметить – таким эпитетом семантика субъекта сравнения как бы предвосхищается, подготавливается.

Другой пример – пожар Трои. Там есть пассаж, где фигурируют «бледные матери» (Verg., Aen, II, Aen., 489). «Бледный» по-латыни *palidus*, в тексте Вергилия сказано: *pavidae*, т.е. буквально «робкие», «боязливые». Проще предположить, что Жуковский спутал, не заметил, а может, переводил из издания с вкравшейся опечаткой, разница-то всего в одной букве! Но если знать, что в поэме Вергилия от страха чаще бледнеют, то этой передачей внутреннего через внешнее²¹ Жуковский вновь не только

¹⁸ Русский и латинский тексты Вергилия рассматривались по изданию: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. Т. 1. М.: Радуга, 1985. С. 251–291.

¹⁹ Теперик Т.Ф. Гомеровские формулы в переводах русских поэтов // V Международный конгресс исследователей русского языка. М.: Изд-во МГУ, 2014. С. 653.

²⁰ Ср.: «Так на солнце змея, напивавшись ядом растений,
Долго лежав неподвижно под тягостным холодом снега,
Вдруг чешуи обновив, расправляет красы молодые,
Скользкий волнует хребет, золотистую грудь надувает,
Вьется в лучах и жалом тройным, разыгравшись, блещет».

(Verg., Aen, II, 471–476).

²¹ Аверинцев С.С. Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Аверинцев С.С. Связь времен. М.: ББИ, 2005. С. 81.

не погрешил против смысла, но и усилил его, что согласуется с другими контекстами. Так, Эней вспоминает, как вместе с семьей покидал наполненную вражескими воинами Трои:

Я же, дотоле бесстрашным оком смотревший на тучи
стрел и отважно встречавший дружины враждебные греков,
при малейшем звуке *бледнел* (Verg., Aen., II, 729).

Тот факт, что в тексте и на этот раз глагол со значением страха, убеждает нас, что это не ошибка, а тенденция, тем более что «бледные матери» появятся и после сдачи Трои, среди троянских пленниц (Verg., Aen., II, 766). Ясно, что эта визуализация, акцентирующая состояние жертв войны, – переводческий прием, цель которого – усилить эмоциональную составляющую. Откуда Эней знает, что он бледнел? Про зеркало не сказано, но видя происходящее в минуты опасности с троянками, он понимает, что сам теперь, будучи в страхе за свою семью, чувствует то же, что и они! Изменение значений здесь, таким образом, выполняет ту же функцию, что добавление эпитетов, которые усиливают речь не только нарратора, но и персонажа. Так, осознавая неминуемость поражения, Гекуба говорит Приаму: «Пергама не спас бы теперь и *великий* мой Гектор» (Verg., II, 521). В тексте сказано просто «мой Гектор», но в контексте всей фразы Гекубы это добавление подчеркивает не только величие сына, но и величину несчастья, надвигающегося на Трои.

Или Эней спрашивает жреца: «Есть ли надежда, Панфей? Уцелели ли замка твердыни? / Я спросил: *отчаянным* стоном отвечивал старец» (Verg., II, Aen., 323–324). Вновь слова «отчаянный» в оригинале нет, есть лишь стон, *gemitus*. И если латинский эквивалент слову «отчаянный» еще поискать, то семантика «стона» у Вергилия весьма разнообразна: это может быть и стон разочарования, и стон, связанный не только с физической, но и с нравственной болью, и т.д. Иными словами, стон стону – рознь, и Жуковский своим добавлением степень страдания жреца, осознавшего неотвратимость поражения, несомненно, усиливает²². Другой пример: Эней, несмотря на неравенство сил, стремится вер-

²² Здесь, конечно, имеется в виду «отчаявшийся», что в контексте содержания «Энеиды», где говорится о судьбе героя, полной безвыходных и трагических ситуаций, это вполне уместно. Недаром исследователь творчества Жуковского отмечает, что в центре всех лиро-эпических опытов Жуковского – личность, находящаяся в осо-

нуться в битву: «снова тогда ополчаюсь, *отчаянный*, жаждущий смерти» (Verg., II, 655). В оригинале: «я несчастнейший, желаю смерти». Однако перевести так буквально – не значит передать смысл. Например, Одиссей, как ни был несчастен, смерти все-таки не искал, да и не всякий несчастнейший непременно к ней стремится. Но «отчаявшийся» желать ее как раз может, так что и это добавление также усиливает эмоциональное состояние персонажа поэмы Вергилия.

В подлиннике нет и «дрожащих» рук у Анхиза, отца Энея (Verg., Aen., II, 687), которые он воздевает к небу после чуда с Асканием, знаменующим благополучный исход бегства из Трои, и этим акцентом на внешнем проявлении также точнее изображается внутреннее состояние, глубина эмоции, когда полное отчаяние сменяется неожиданной радостью.

Позже Эней просит отца взять Пенаты, чего ему самому, вернувшемуся из битвы, делать не следует: «Рукою *кровавой* прикасаться не смею» (Verg., II, Aen., 719). В подлиннике слова «кровавый» тоже нет, но в переводе оно возможно, поскольку отражает восприятие Энеем самого себя, так отличающее его от его противника, Турна, который на такую интроспекцию не способен. Кроме того, речь ведь в этой книге ведет не автор, а герой, а он не может говорить *так же, как автор*. Его речь более субъективна, более эмоциональна, и искусство Жуковского как переводчика направлено на то, чтобы различными деталями это подчеркнуть. Если в оригинале сказано: «и я, безумный, ищу меч» (Verg., II, Aen., 315), то Жуковский переводит: «и я, *как безумный*, ищу меч». Одно сравнительное слово, но оно показывает: Эней не был безумным, описывая свои действия, он себя с безумцем *сравнивает*, но само сравнение заложено в подлиннике, перевести который буквально – опять-таки не означает передать смысл. Недаром же Жуковский писал: «никогда не должно сравнивать стихов переводчика со стихами, соответствующими им в подлиннике: о достоинстве перевода надлежит судить по главному действию целого»²³. Но поскольку целое состоит из частей, то важно, как переведены эти части, особенно такие концептуальные, как сон Энея с Гекто-

бых обстоятельствах... И эти обстоятельства даже экстремальны», см.: Янушкевич А.С. Феномен переводческой деятельности В.А. Жуковского // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (памяти Ю.Д. Левина). СПб.: Наука, 2010. С. 60.

²³ Жуковский В.А. О переводах вообще и в особенности о переводах стихов. С. 286.

ром: «Вдруг мне заснувшему видится / будто Гектор печальный стал предо мной... / Тот же, каким он являлся... / Черен пылью кровавой, истерты ремнями опухшие ноги. *Горе!* Таким ли я видел его?» (Verg., II, Aen., 270–274). В оригинале слова «горе» нет, как нет и вопроса, но поскольку рассказ о сновидении ведется не от лица автора, а от лица персонажа, сновидца, то восприятие сновидцем своего сна окрашено эмоцией, где горе – не то, в каком виде Гектор явился Энею во сне, а то, какой образ, обезображенный греками, приняло его тело после гибели.

Эта интроспекция, это углубление эмоций создается в переводе и иными способами, например, усилением эмоционального компонента при передаче *ментальной* лексики. Когда на глазах влюбленного в Кассандру юноши, греки вытаскивают ее из храма, он, бросаясь вслед, погибает: «страшного вида сего не стерпело *сердце* Хореба» (Verg., II, 407) – переводит Жуковский. Но у Вергилия здесь не «сердце», а *mens* – «ум», слово, давшее значение термину «ментальный». Правда, в субстантиве *mens* эмотивный компонент сильнее, чем в русском «ум», но никто не переводит катулловское «*diducta mens*» как «раздвоенное сердце», хотя речь у Катулла идет именно об эмоциях. Жуковский же переводит *mens* то как «сердце», то как «душу» («Ярость и бешенство *душу* стремительно мчат»), прибегая не только к лексическим заменам, но и к лексическим добавлениям, когда даже слова «*mens*» в подлиннике нет. Как нет его в сцене с Приамом, на глазах у которого Пирр убивает его сына: «Тут закипело Приамово *сердце*. Сам погибая, / Он не стерпел столь великого горя и гневно воскликнул» (Verg., II, Aen., 533–535).

После гибели Приама, Эней, встречая прячущуюся во дворце Елену, решает обрушить на нее свой гнев: «вспыхнуло *сердце* во мне: отомстить за гибель отчизны рвется мой гнев» (Verg., II, Aen., 575.); «Кровавою мостью *сердце* свое утолю и пепел своих успокою» (Verg., II, Aen., 584).

Здесь у Вергилия не «*mens*», как в других контекстах, а *animus*, что должно бы переводиться как «душа», следовательно, и это изменение – переводческий прием, позволяющий унифицировать эмотивный компонент лексики, тем более что Венера убедила сына отказаться от мщения, обратиться к мыслям о спасении своей семьи: сына Аскания, отца Анхиза и жены Креусы.

После исчезновения Креусы ее призрак утешит Энея сообщением, что она не в плену у греков, а принята богами, Жуковский переведет это так: «Не томи по Креусе утраченной *сердце*» (Verg., II, 786), хотя в латинском тексте сказано: «оставь слезы о Креусе». В оригинале, таким обра-

зом, об эмоциях сказано с точки зрения внешнего проявления, в переводе же акцентировано обращение к внутреннему миру²⁴.

Сказанное не означает, что лексические замены и добавления – единственные средства для усиления эмоциональной семантики, стремление к которой является одной из тенденций романтического перевода²⁵. Это достигается и другими способами, например, более частым, чем в подлиннике, употреблением инвокации, или, иначе, обращения. Поскольку вторая книга – нарратив не автора, а персонажа, конвертация третьего лица во второе, меняя дискурс, меняет и точку зрения на события. Например, в оригинале Эней говорит: «Троя бы до сих пор стояла» (Verg., II, Aen., 56), у Жуковского: «когда б не затменье рассудка... Ты бы, о Троя, стояла»²⁶. Однако Эней в данный момент не в Трое, а на пиру в Карфагене, и этим риторическим приемом переводчик его эмоции в связи с гибелью Трои, конечно, усиливает.

Инвокация грека Синона («Ведай же, Троя: когда оскорбите святыню Минервы, / Гибель великая постигнет Приамов престол и фригиан». Verg., II. 190–191) в оригинале тоже есть, но она демонстрирует искренность вестника о троянском коне, хотя искренность, как станет ясно, ложную. Сам этот прием встречается уже у Гомера, у Вергилия он тоже не чужеродный элемент, но роль его как средства поэтики перевода здесь, как и в других случаях, аналогична лексическим заменам переводчика – повысить семантику эмоциональности, поскольку дистанция между персонажем и объектом его обращения сокращается.

Подобная семантика наиболее выразительна во всех ключевых моментах второй книги: в сцене с Лаокооном, сцене с Приамом и Гекубой, явлении Энею во сне Гектора, теофании Венеры и бегстве из Трои. Но усиливая экспрессивные моменты, усиливая субъективность, добавляя отсутствующие лексемы, увеличивая риторические приемы, Жуковский парадоксальным образом не удаляется от философской концепции Вер-

²⁴ Жуковский не только повысил значение внутреннего мира как такового, но придал личный смысл тому, что поэзии старого типа представлялось «внешним». См.: *Семенов И.М. Жуковский // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. Т. 1. М.: Радуга, 1985. С. 18–19.*

²⁵ *Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. С. 78.*

²⁶ «Когда бы не затменье рассудка» – так Эней интерпретирует свою и других троянцев доверчивость по отношению к дару греков. Характерно, что здесь «рассудок» – *mens*.

гилия, а приближается к ней²⁷, поскольку сила Энея заключается не в покорности, а в стойкости. А стойкость его – это стойкость сердца, научившегося переносить страдания. Ведь Эней, в отличие от большинства гомеровских героев, и в отличие от его противника Турна, показан в семейном контексте: у него есть сын, есть отец, есть жена. И есть мать, приходящая ему на помощь в самые трудные минуты. Но в отличие от Одиссея, разлученного с семьей на протяжении почти всего действия поэмы, и в отличие от гомеровского Гектора, Эней не погибает в Трое, а в битвах за Италию обретет новую семью. Не только благодаря помощи божеств, но и потому, как показал это Вергилий (и что средствами поэтики своего перевода усилил Жуковский), что у него есть сердце. Вот почему Эней входит в ряд тех литературных героев, которые приближены к русскому читателю как носители высокой нравственной и гражданской идеи²⁸.

В том числе и потому, что стойкость героя, созданного Вергилием, автором, обладающим стоическим мировоззрением, была близка Жуковскому-христианину. Так общность философских взглядов оказалась важнее различия литературных направлений, и концепция романтического перевода оказалась созвучной произведению классицистической поэтики, пусть и не полностью в новоевропейском понимании. Остается сожалеть, что Жуковский перевел лишь одну книгу из двенадцати.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С.* Размышления над переводами Жуковского // Аверинцев С.С. Поэты. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 127–151.
2. *Аверинцев С.С.* Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Аверинцев С.С. Связь времен. М.: ББИ, 2005. С. 81–128.
3. *Азов А.Г.* Поверженные буквалисты. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 304 с.
4. *Гаспаров М.Л.* Вергилий – или поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 5–34.
5. *Жуковский В.А.* Конспект по истории литературы и критики // Жуковский В.А. Эстетика и критика / Вступ. ст. Ф.З. Кануновой и А.С. Янушкевича. М.: Ис-

²⁷ Иначе и не могло получиться у того, кто писал: «Главная должность переводчика, которой подчинены все другие, состоит в том, чтобы везде в переводе своем стараться произвести то действие, которое производит подлинник», см.: *Жуковский В.А.* О переводах вообще и в особенности о переводах стихов. С. 286.

²⁸ *Янушкевич А.С.* Феномен переводческой деятельности В.А. Жуковского. С. 60.

- кусство, 1985. С. 49–157.
6. Жуковский В.А. О переводах вообще и в особенности о переводах стихов // Жуковский В.А. Эстетика и критика / Вступ. ст. Ф.З. Кануновой и А.С. Янушкевича. М.: Искусство, 1985. С. 283–286.
 7. Киселев В.С. Из истории гомеровских переводов В.А. Жуковского: перевод I и II песней «Илиады» (1849–1850) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 4 (8). С. 62–74.
 8. Литинская Е.П. Рецензия и рецепция античной поэзии в творчестве В.А. Жуковского. Дисс. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2010. 303 с.
 9. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Жуковский как теоретик перевода // Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней. М.: Флинта, 2006. С. 244–248.
 10. Савельева О.М. Комментарии к «Разрушению Трои» // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. Т. 1. М.: Радуга, 1985. С. 556–563.
 11. Семенко И.М. Жуковский // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. Т. 1. М.: Радуга, 1985. С. 15–46.
 12. Тахо-Годи А.А. Хтонические мотивы в «Энеиде» Вергилия как один из признаков стиля // Вопросы классической филологии. Вып. 5. М.: Изд-во МГУ, 1973. С. 90–107.
 13. Теперик Т.Ф. Владимир Соловьев: поэтика перевода. На материале перевода «Энеиды» Вергилия // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. С. 158–165.
 14. Теперик Т.Ф. Гомеровские формулы в переводах русских поэтов // V Международный конгресс исследователей русского языка. М.: Изд-во МГУ, 2014. С. 652–656.
 15. Теперик Т.Ф. «Смех» и «слезы» в переводе Н. Карамзина: «Юлий Цезарь» Шекспира // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2018. С. 100–110.
 16. Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Третьяковского до Пушкина. Л.: Наука, 1973. 347 с.
 17. Янушкевич А.С. Феномен переводческой деятельности В.А. Жуковского // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (памяти Ю.Д. Левина). СПб.: Наука, 2010. С. 55–69.

ПОЭЗИЯ Е.А. БОРАТЫНСКОГО В ВОСПРИЯТИИ И.А. ИЛЬИНА¹

Ю.Ю. Анохина

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Аннотация: В статье рассматривается вопрос об отражении в работах И.А. Ильина его отношения к творчеству Е.А. Боратынского. Показано, что стихи поэта нередко становятся «поэтической иллюстрацией» ключевых идей религиозной философии Ильина (идея значимости всего, что происходит в земном мире) и его эстетики (сущность творческого созерцания). Продемонстрировано, что фигура Боратынского мыслится философом неотделимой от «великой русской поэзии», поэзии пушкинской поры.

Ключевые слова: Е.А. Боратынский, И.А. Ильин, философия, литература, поэзия.

В истории русской литературы лирика Е.А. Боратынского (1800–1844) признается «поэзией мысли», сталкивающей читателя с неизбежностью разрешения философских проблем. Поэтому представляется несправедливым вопрос о том, как «литературоцентричная» русская философия восприняла творчество Боратынского. Этот вопрос особенно интересен и потому, что к лирике Боратынского обращались такие видные представители русской философии, как В.С. Соловьев, В.В. Розанов², Вас. Зеньковский³. Не оставил без внимания произведения Боратынского и И.А. Ильин (1883–1954), хотя он не посвятил поэту специального труда. Правда, имени Боратынского нет в той иерархии русских художников слова во главе с А.С. Пушки-

¹ Статья написана в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект РНФ № 17–18–01432).

² Об этом в нашей статье: *Анохина Ю.Ю.* Личность и поэзия Е.А. Боратынского в русской философской мысли конца XIX – начала XX века: Вл. Соловьев и В.В. Розанов о поэте // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 310–325.

³ Боратынскому посвящен раздел статьи Зеньковского: *Зеньковский В.В.* Философские мотивы русской поэзии // Поэзия как жанр русской философии / Сост. И.Н. Сиземская. М.: ИФРАН, 2007. С. 29–58.

киным и И.С. Шмелевым, которую видит в литературно-критическом наследии философа современная исследовательница М.Р. Тарасова⁴. Однако на самом деле, Ильин нередко обращался к творчеству поэта и в чисто философских работах, и в трудах, вскрывающих философские проблемы литературных произведений. В настоящей статье предпринимается попытка проследить, как поэзия Боратынского «встраивается» в систему философских воззрений Ильина. Думается, это позволит на конкретном примере увидеть, как происходит сложный процесс взаимодействия русской литературы и философии.

Ильин характеризует Боратынского как «глубокомысленного созерцателя» (Т. 1, 156)⁵, называет его «мудрым»⁶. Слова «мудрость»⁷ и «созерцание»⁸ в эстетике Ильина категориально значимы. Высокая оценка, данная Боратынскому, объясняет, почему его стихи становятся иллюстрацией ключевых положений философии Ильина.

Особенно явственно это прослеживается на примере функционирования у Ильина строчек из стихотворения Боратынского «На посев леса», написанного в 1842–1843 годах и при жизни поэта не публиковавшегося. Стих *Нет на земле ничтожного мгновенья* возникает в работах, посвященных самым разным проблемам. В книге «Путь духовного обновления» (1935) философ с его помощью формулирует духовный закон, открывающийся человеку, сумевшему «приобрести око для духа и внутреннее огнище для любви» (Т. 1, 77). Во второй главе этой книги автор показывает, что, достигая способности к духовной любви, человек осознает, как ценно все происходящее в земном мире. Философ подчеркивает идею абсолютной оправданности здешнего бытия отсылкой к Боратынскому: «И

⁴ Тарасова М.Р. Художественные особенности литературной критики И.А. Ильина: Монография. Южно-Сахалинск: СахГУ, 2009. С. 8–9.

⁵ Здесь и далее в тексте в скобках указаны том и страница по изд.: Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1993–1999.

⁶ Ильин И.А. Собр. соч.: Справедливость или равенство? / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: ПСТГУ, 2006. С. 385.

⁷ Например, в лекции «Духовный кризис русской интеллигенции» «мудрость» – черта, присущая русским философам и поэтам, наследие которых осталось без внимания представителей передовой русской мысли XIX века, что стало, с точки зрения философа, причиной национально-исторического упадка.

⁸ По Ильину, способность к особому творческому созерцанию – необходимое качество, наряду с талантом и умом: им человек должен обладать «для того чтобы творить художественное искусство» (Т.6: Кн. 1, 91).

тогда только откроется нам, что, действительно, “нет на земле ничтожного мгновенья”, и станет понятно, почему есть немало людей, которые смотрят и не видят, или, по Гераклиту, “присутствуя, отсутствуют”» (Т. 1, 77). Слова поэта не только иллюстрируют одну из ключевых идей русского философа, но и совмещаются на равных с суждением Гераклита. В пятой главе, «О семье», философ размышляет о смысле воспитания и отмечает, что воспитывать человека нужно так, чтобы он «мог закончить свою жизнь словами глубокомысленного созерцателя Баратынского:

Велик Господь! Он милосерд, но прав,
Нет на земле ничтожного мгновенья...» (Т. 1, 156).

Задача воспитания соответствует, по Ильину, главной цели духовного становления человека. Эта цель – в оправдании Творца. Стих Боратынского позволяет Ильину образно и емко сформулировать ответ на вопрос о смысле жизни человека, одном из важнейших в русской философии начала XX века⁹.

Строка из стихотворения «На посев леса» возникает и в рассуждениях в книге «Аксиомы религиозного опыта» (1952). В «Литературных добавлениях к главе тринадцатой» («Религиозный смысл пошлости») Ильин утверждает, что русской поэзии и Православию «в высшей степени свойственно это воззрение на мир, для которого на свете нет богомертвых вещей и состояний»¹⁰. Философ пишет, что «Боратынский гениально сформулировал это понимание»¹¹ в стихе *Нет на земле ничтожного мгновенья*. Аналогично и в шестнадцатой главе «Аксиом» – в «Огнях личной жизни», где философ с помощью этой строки поясняет следующую мысль: «Нет “безразличных”, то есть духовно пустых или мертвых обстоятельств; нет, по слову Пушкина, “напрасных и случайных даров” жизни; нет “праздных” событий. Все в жизни “говорит”, “зовет”, “учит”; все подает знак, все знаменует о более глубоком и более высоком; все – значительно. “Нет на земле ничтожного мгновенья” (Баратынский)»¹². Любопытно, что здесь Боратынский противопоставлен А.С. Пушкину, и жизне-

⁹ Например: *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1918.

¹⁰ *Ильин И.А.* Собр. соч.: Аксиомы религиозного опыта: в 2 т. М.: Русская книга, 2002–2003. Т. 1. 2002. С. 443.

¹¹ Там же. С. 443.

¹² *Ильин И.А.* Собр. соч.: Аксиомы религиозного опыта. Т. 2. 2003. С. 34.

утверждающее религиозное начало Ильин находит именно в поэзии Боратынского. Для философа эта строка – «вещее слово Боратынского»¹³, он даже ставит ее эпиграфом к небольшому параграфу «Литературные добавления» к «Огням личной жизни». Строка из стихотворения Боратынского «На посев леса», одного из немногих текстов, в которых поэт предстает апологетом бытия, вспоминается Ильиным при изложении идей нравственной и религиозной философии. В таком контексте в «Аксиомах религиозного опыта» Ильин вспоминает еще об одном произведении Боратынского, о его «Молитве» (1844 <?>): в небольшом параграфе «Литературные добавления к главе двадцать пятой» («Приобщение к свету») философ полностью цитирует стихотворение Боратынского «Царь небес! успокой...». Наряду с высказыванием Исаака Сирина о снискании тишины ума, стихи Боратынского призваны показать, что без мира в помышлениях попытки проникновения в «сокровенные тайны» бессмысленны¹⁴.

В работах Ильина Боратынский фигурирует не только как поэт, сумевший выразить сущность духовных законов, но и как историческая личность, как современник Пушкина, в котором Ильин видел «путеводную звезду русской поэзии» (одна из статей философа о Пушкине названа именно так). В лекции «Пророческое призвание Пушкина» (1937) Ильин предполагает, что людям, живущим спустя столетие после гибели гениального поэта, «боговдохновенность» его творчества яснее, чем для тех, кто жил с Пушкиным в одну эпоху. Однако, согласно Ильину, некоторые современники Пушкина смогли увидеть в его поэзии сакральное начало, например, Н.М. Языков, П.А. Вяземский и Боратынский. Ильин пишет: «Мы вместе с Языковым признаем поэзию Пушкина истинным “священно-действием”. Мы вместе с князем Вяземским готовы сказать ему:

...Жрец духовный,
Дум и творчества залог <...>

Вместе с Боратынским мы именуем его “наставником” и “пророком”» (Т. 6: Кн. 2, 39). Здесь Ильин отсылает к эпиграмме Боратынского «Не бойся едких осуждений...» (1827), в которой поэт убеждает адресата прислушиваться к здоровой критике, а не упиваться похвалами толпы. Хотя позднейшие исследования показывают, что адресатом этой эпи-

¹³ Там же. С. 315.

¹⁴ Там же. С. 438.

граммы был духовный писатель А.Н. Муравьев¹⁵, а не Пушкин, как очевидно, считал Ильин.

Характеризуя личность Пушкина, Ильин ссылается на конкретные примеры отношения поэта к «собратьям по перу». В статье «Пушкин в жизни» (1937) философ утверждает, что величие духа гениального поэта проявилось и в том, что он был чужд зависти к другим творцам. Ильин пишет: «Это он [Пушкин] обласкал и ободрил Кольцова, взрастил своими советами Гоголя, упивался Баратынским, Денисом Давыдовым, проливал слезы, слушая трагедию Погодина или стихотворения Языкова. И избегал делать критические замечания, оберегая творческое самочувствие в другом. Сам богат духа, ума, сердца, он радовался всякому чужому богатству – щедро, беззавистно, искренно» (Т. 6: Кн. 2, 86). В лекции «Александр Пушкин как человек и характер» (1943) Ильин показывает, что никто из даровитых современников Пушкина не остался без его ободряющего внимания: все они, в том числе и Боратынский, «имели счастье пользоваться его одобрением и расположением»¹⁶.

В статьях Ильина о Пушкине фигура Боратынского предстает неотделимой от общего контекста русской литературы первой половины XIX века, а проблема «Пушкин и Боратынский» решается, хоть и подспудно, но вполне однозначно. Согласно Ильину, Боратынский – один из первых, кто уловил в творчестве Пушкина провиденциальное начало, а Пушкин, в свою очередь, искренне наслаждался поэзией Боратынского.

Такое представление о взаимоотношениях поэтов позволяет понять, почему, анализируя драму Пушкина «Моцарт и Сальери», Ильин остается чужд гипотезе о Боратынском как прообразе Сальери, которая вслед за литературным критиком И.Л. Леонтьевым-Щегловым была подхвачена В.В. Розановым¹⁷. В статье «“Моцарт и Сальери” (Гений и злодейство) Пушкина» (1941) мыслитель вспоминает о Боратынском, но в связи с главным вопросом, поставленным в ней: вопросом о природе гениальности.

¹⁵ *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. Т. 2. Ч. 1: Стихотворения 1823–1834 годов / Ред. О.В. Голубева, А.Р. Зарецкий, А.М. Песков. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 172.

¹⁶ *Ильин И.А.* Собр. соч.: Статьи. Лекции. Выступления. Рецензии (1906–1954) / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2001. С. 191.

¹⁷ Об этом в статье: *Анохина Ю.Ю.* Личность и поэзия Е.А. Боратынского в русской философской мысли конца XIX – начала XX века: Вл. Соловьев и В.В. Розанов о поэте // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева. С. 310–325.

Гений, по Ильину, – тот, кто обладает способностью созерцать и выражать. Согласно философу, Пушкин, Тютчев и Боратынский в некоторых своих стихотворениях описали состояние поэта, пребывающего в процессе творческого созерцания. В частности, в стихотворении «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» (1839). «А вот Боратынский, – пишет Ильин и цитирует несколько строк из этого произведения, –

О, сын фантазии! Ты благодатных фей
Счастливый баловень, и там, в заочном мире,
Веселый семьянин, привычный гость на пире
Неосязаемых властей...» (Т. 6: Кн. 2, 107).

Эти стихи становятся примером того, как поэт воспроизводит процесс вдохновенного творчества, когда «он зрит Бога; он ищет всю жизнь Божиих лучей, находит их и пребывает в них; он становится их слугой, их орудием, их органом» (Т. 6: Кн. 2, 107). Можно предположить, что, с точки зрения Ильина, и в Боратынском реализовался гений, ведь и ему было доступно созерцание Предмета, и ему удалось отлить добытое в процессе творческого созерцания знание в точные и емкие художественные образы.

Отсылка к стихотворению «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» возникает и в книге «Основы художества. О совершенном в искусстве» (1937), где, как пишет Ю.Т. Лисица, Ильин «подробно излагает феноменологический метод философского анализа искусства»¹⁸. В пятой главе, рассуждая о сущности творческого созерцания, философ цитирует те же строки из стихотворения «Толпе тревожный день приветен, но страшна...», что и в статье о «Моцарте и Сальери». Ильин подчеркивает: «В духовном созерцании художнику действительно раскрывается заочный мир, мир духовных обстоятельств, сил и законов; и не он властвует над ними, а они над ним» (Т. 6: Кн. 1, 103). В этой же пятой главе Ильин вспоминает еще об одном произведении Боратынского, о стихотворении «Бокал» (1836). Оно становится примером, показывающим, что истинный поэт «бежит» ради творческого созерцания тайны «от суеты, в уединение» (Т. 6: Кн. 1, 103). В шестой главе строчка из стихотворения «Уныние» (1820–1821) *Того не приобрести, / Что сердцем не дано* возникает в подтверждение мысли философа о том, что творческий акт художника определяется именно его способностью чувствовать, любить (Т. 6: Кн. 1,

¹⁸ Лисица Ю.Т. Комментарии (Т. 6: Кн. 1, 542).

109). Обращение философа к поэзии Боратынского в книге «Основы художества» закономерно: ведь еще в первой ее главе «Что такое искусство?» Ильин называет Боратынского среди тех «великих русских поэтов» (Т. 2: Кн. 2, 321), которые воспринимали поэзию как предназначение и служение. Такое отношение поэта к своему искусству, согласно Ильину, единственно верное: «художник имеет пророческое призвание не потому, что он “обличает порочность людей”, а потому, что через него прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека» (Т. 2: Кн. 2, 321).

Показательно, что Боратынский для Ильина – истинно национальный поэт. В трех речах «О России» (1926–1933) философ вновь цитирует строчку из стихотворения «На посев леса»: не называя ее автора, он делает акцент на том, что эти слова были сказаны именно *русским* поэтом. Боратынский назван в ряду тех поэтов и писателей, чье творчество формирует «сокровищницу русского искусства» (Т. 2: Кн. 2, 386) и в работе «Сущность и своеобразие русской культуры» (1942). В статье «Когда же возродится великая русская поэзия» (1954), в которой, по словам Ю.И. Сохрякова, «Ильин связывает возрождение русской поэзии с духовно религиозным возрождением России»¹⁹, Боратынский упоминается в числе тех русских поэтов, чье творчество «было порождением истинного чувства, восторга, одушевления, вдохновения, света и огня» (Т. 2: Кн. 2, 319). Более того, в поэзии Боратынского мыслитель находит и понимание одной из причин упадка, охватившего взаимосвязанные сферы жизни русской интеллигенции: от сугубо индивидуальной, духовной до социально-политической. В лекции «Духовный кризис русской интеллигенции» (1934) Ильин, рассуждая об истоках такого упадка, полностью цитирует призыв Боратынского А. Мицкевичу «Не подражай: своеобразен гений...» (1828). Согласно философу, одна из предпосылок кризиса – в том, что ведущие представители русской мысли начала XIX века вместо того, чтобы «ценить свои силы», тратили «драгоценное время на ученическое подражание», предпочитая следовать «по путям западного рассудничества и скептицизма»²⁰. «Мудрый Баратынский», согласно Ильину, верно почувствовал опасность слепого следования тенденциям, органически чуждым «подражателю». Такое виденье поэзии Боратынского,

¹⁹ Сохряков Ю.И. Ильин Иван Александрович // Писатели русского зарубежья (1918–1940): Справочник. Т. 1. Ч. I. М.: ИНИОН РАН, 1993. С. 236.

²⁰ Ильин И.А. Собр. соч.: Справедливость или равенство? / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: ПСТГУ, 2006. С. 385.

согласно которому в ней воплотились не только глубоко личные начала, но и национальные, объясняет, почему Ильин обращается к его произведениям в лекции «Россия в русской поэзии», которую философ неоднократно читал: в Берлине (1935), в Риге (1937) и в Цюрихе (1940, 1941).

Свою задачу лектор видел в том, чтобы способствовать преодолению тоски по родине, хорошо знакомой его слушателям – русским эмигрантам. Первая часть лекции посвящена, главным образом, восприятию русскими поэтами родной природы, а вторая – их взгляду на российскую историю. Как отмечает М.Р. Тарасова, в лекции «использовано 67 имен, 53 из них – не повторяется»²¹. Подчеркнем, что Боратынский здесь как раз фигурирует среди «повторяющихся». Ильин вспоминает о стихотворениях поэта: «Люблю деревню я и лето...» (1828), «Водопад» (1820–1821), «В дни безграничных увлечений...» (1831), «Когда исчезнет омраченье...» (1832–1833) и «Ахилл» (1841). Эпиграмма «Люблю деревню я и лето...» – один из примеров, подтверждающих мысль о том, что для русской поэзии «нет мелкого и ничтожного» (Т. 6: Кн. 2, 213). Философ полностью цитирует это произведение поэта и пересказывает его так: «А вот Боратынского в деревне одолевают комары и гости; и комарам он прощает, а гостям – нет» (Т. 6: Кн. 2, 213). Ильин вспоминает и о стихотворении «Водопад», предполагая, что было бы «чудесно сравнить водопад, воспетый Державиным, Вяземским, Боратынским и Языковым» (Т. 6: Кн. 2, 223). Сопоставительный анализ, с точки зрения Ильина, нужен потому, что каждый из великих русских поэтов создал свой собственный образ русской природы, воспитавшей в русской душе особую религиозную чуткость и открытость Божественному.

Во второй части лекции Ильин обращается к истокам русского нигилизма, когда «в первой половине XIX века русская интеллигенция научилась у Вольтера нигилистической улыбке, а у Байрона богоборческой позе» (Т. 6: Кн. 2, 241). Одним из поэтических примеров, призванных пояснить, как именно «дух противоречия» одолевает человека, становится элегия Боратынского «В дни безграничных увлечений...». Ильин здесь не столько критикует Боратынского, сколько показывает, как именно в его творчестве преломилось то общее для русской интеллигенции первой половины XIX века влияние Вольтера и Байрона, которое претерпели и без-

²¹ Тарасова М.Р. Адресаты литературной критики И.А. Ильина // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 19.

условный гений Пушкин, и М.Ю. Лермонтов. Такое влияние воспринимается Ильиным негативно: оно «замутило» чистый источник духовной силы, необходимой России для того, чтобы нести «бремя своей борьбы и своего строительства» (Т. 6: Кн. 2, 240). Во второй половине XIX века это воздействие «обновилось» влиянием Ф. Ницше и К. Маркса, что, в конце концов, привело к страшной драме российской истории – революции.

Однако и эта трагедия России, согласно Ильину, не вечна, ведь «вся русская поэзия как единым голосом отмечает эту способность России поддаваться распаду, унынию и малодушию и вдохновенно восстать после покаяния с верою в Бога и уверенностью в собственных силах» (Т. 6: Кн. 2, 254). В подтверждении своих слов Ильин приводит «историософские» примеры из поэзии А.С. Хомякова и Г.Р. Державина. Он вспоминает и о «вопрошающем призыве Боратынского» (Т. 6: Кн. 2, 255), его элегии «Когда исчезнет омраченье...». Обращаясь к современникам, Ильин призывает их очиститься «от страха и страстей», поскольку время требует «покаянного очищения в беде и скорби» (Т. 6: Кн. 2, 256). Необходимость духовного борения находит, по Ильину, выражение в стихотворении «Ахилл». Полностью цитируя этот текст, философ отмечает: «Ахилл был весь закален и неуязвим кроме одной пяты. А мы со всех сторон, целиком открыты страданию, и только одна пята души неуязвима у нас – это вера, на которую мы должны стать как на непоколебимую опору» (Т. 6: Кн. 2, 256).

Согласно Ильину, лирике Боратынского присущи черты, характерные для русской поэзии XIX века: это и внимание к бытовому, на первый взгляд, малозначимым деталям; это и стремление постичь «духовным оком» родную природу и историю своей страны. По Ильину, общие для русской интеллигенции XIX века периоды духовного упадка выражены и в творчестве Боратынского, но у поэта обозначены возможные пути выхода из кризисного состояния, чем он особенно дорог мыслителю.

В работах Ильина, как мы видим, содержатся отсылки к стихотворениям Боратынского, написанным на разных этапах его поэтического становления: это и ранние «Уныние» и «Водопад», и итоговое «На посев леса». В фокусе внимания философа оказываются произведения, различные в жанровом отношении. Он упоминает и эпиграммы Боратынского («Люблю деревню я и лето...», «Не бойся едких осуждений...», «Не подражай: своеобразен гений...»), и его знаменитые философско-психологические элегии («В дни безграничных увлечений...», «Когда исчезнет омраченье...»), а также стихотворения из последней книги стихов «Сумерки»

(«Бокал», «Ахилл», «Толпе тревожный день приветен, но страшна...»). Для Ильина Боратынский – один из «великих русских поэтов» пушкинской поры, в его творчестве выразилось понимание индивидуально-личных творческих процессов, а также глубокое «прозрение» всеобщих исторических и духовных законов. В поэзии Боратынского Ильин находит самобытное осмысление национальной, духовной жизни, созвучное его собственной философии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анохина Ю.Ю.* Личность и поэзия Е.А. Боратынского в русской философской мысли конца XIX – начала XX века: Вл. Соловьев и В.В. Розанов о поэте // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 310–325.
2. *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. Т. 2. Ч. 1: Стихотворения 1823–1834 годов / Ред. О.В. Голубева, А.Р. Зарецкий, А.М. Песков. М.: Языки славянской культуры, 2002. 440 с.
3. *Зеньковский В.В.* Философские мотивы русской поэзии // Поэзия как жанр русской философии / Сост. И.Н. Сиземская. М.: ИФРАН, 2007. С. 29–58.
4. *Ильин И.А.* Собр. соч.: В 10 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1993–1999.
5. *Ильин И.А.* Собр. соч.: Аксиомы религиозного опыта: В 2 т. М.: Русская книга, 2002–2003.
6. *Ильин И.А.* Собр. соч.: Статьи. Лекции. Выступления. Рецензии (1906–1954) / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2001. 560 с.
7. *Ильин И.А.* Собр. соч.: Справедливость или равенство? / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: ПСТГУ, 2006. 574 с.
8. *Сохряков Ю.И.* Ильин Иван Александрович // Писатели русского зарубежья (1918–1940): Справочник. Т. 1. Ч. I. М.: ИНИОН РАН, 1993. С. 230–238.
9. *Тарасова М.Р.* Адресаты литературной критики И.А. Ильина // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2008. № 3. С. 17–22.
10. *Тарасова М.Р.* Художественные особенности литературной критики И.А. Ильина: Монография. Южно-Сахалинск: СахГУ, 2009. 216 с.
11. *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1918. 232 с.

НА ПУТИ К БЛОКУ: ГНОСТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ В СОЧИНЕНИЯХ Ф.Н. ГЛИНКИ

М.Я. Вайскопф

Еврейский университет в Иерусалиме

Аннотация: В статье рассматривается связь русского литературного гностицизма Золотого века, представленная в сочинениях Ф.Н. Глинки, Н.В. Гоголя («Невский проспект») и отчасти Ф.М. Достоевского, с поэзией А. Блока, воспринявшей и мировую, и отечественную гностическую традицию. Преемственность эта прослеживается не в виде общих и безличных рассуждений, а на материале весьма конкретных мифологем: к ним относятся, прежде всего, «Гимн жемчужине» и сюжет о падении Софии, адаптированный гностицизмом благодаря преданию о Симоне-волхве.

Ключевые слова: гностицизм, пленение, блудница, избавитель, чудовище, риза, двойничество, незнакомка.

Гностическая ориентация русского символизма – настолько общее место современной русистики, что останавливаться на нем было бы здесь излишним. По-прежнему неизученной остается, однако, та сквозная дуалистическая традиция в предшествовавшей ему русской литературе, которая была лишь подытожена и увенчана модерном. В 1993 году в своей монографии о Гоголе, а затем во втором, дополненном ее издании, я уделил много внимания тому, что определил тогда как мощный гностический субстрат его творчества; а несколько лет назад, в 2012-м, в другой, почти 700-страничной книге «Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма», перенес этот подход на русский романтизм в целом. Все еще нерешенная задача, тем не менее, – проследить судьбу специфических гностических сюжетов и мотивов, которые запечатлели эту преемственность в масштабе целого столетия. Одним из важных ее этапов представляется мне творчество Ф.Н. Глинки, где отчетливо различим отпечаток древних гностических учений.

Прежде всего, тут следует коснуться характерной для гностицизма акосмической, а равно антитемпоральной настроенности Глинки. Его герои называют планеты «глупыми стадами», говорят о «звездном плене» и, воспевая грядущее воссоединение с небесной отчизной, мечтают вы-

рваться из «железной клетки время» («Карелия»; «Иная жизнь»; «В выси миры летят стремглав к мирам...»). Десять лет назад Ю.Б. Орлицкий переиздал, однако, его «Опыты аллегорий в стихах и прозе», дополнив публикацию рядом архивных текстов. Именно этот расширенный сборник самым впечатляющим образом подтвердил, на мой взгляд, гностическую доминанту русского мистика. Более того, издание позволяет проследить те конкретные – прямые или опосредованные – гностические источники, к которым обращался Глинка. Судя по всему, главную роль среди них сыграли для него апокрифическо-миссионерские «Деяния Фомы», точнее, включенный в девятое из них «Гимн жемчужине».

Вот его сюжет в предельно кратком изложении¹. Из царского Отчего дома, расположенного на Востоке (= небо, Царство Божие), родители отсылают юного героя в Египет (= зона тьмы и греха) за плененной Жемчужиной. Предварительно они совлекают с него «ризу света» (в переводе Е. Мещерской – «одеяние сверкающее») и пурпурную мантию. Свое великолепное одеяние царевич получит снова, когда возвратится домой с этой заветной Жемчужиной, которую в пучине моря (= материя) стережет Змей (= Сатана, владыка «мира сего»). Тогда он унаследует и Царство – вместе со своим братом, «вторым» по власти.

«В глоссарии гностического символизма, – напоминает известный исследователь Йонас, – “жемчужина” – одна из метафор “души” в сверхприродном смысле» – т.е. души и индивидуальной, и всечеловеческой, изнаывающей в земном заточении; вместе с тем это и обозначение падшей Мысли (Энной) или Софии. Она всегда изображается затонувшей, утраченной.

В Гимне ее пленение Змеем практически отождествлено с последующим пленением самого героя силами низшего плотского бытия. Успешно пройдя опасные Вавилон и Месопотамию, царевич сошел в глубь Египта, где остановился в *гостинице* (общегностическое обозначение тленного земного бытия, всемирной чужбины). Там он повстречал прекрасного и милосердного юношу, «милого взору», – своего земляка и соплеменника, с которым сдружился. Чтобы усыпить бдительность египтян, посланец

¹ Текст Гимна (в девятом из Деяний Фомы) пересказан по изданию: *Hennecke E.* New Testament Apocrypha. Vol. 2. 3rd ed. Philadelphia: The Westminster Press, 1965. P. 498–504. См. также: *The Hymn of the Soul, contained in the Syriac Acts of St. Thomas / Ed. By A.A. Bevan.* Cambridge: University Press, 1897; *Klijn A.F.J.* The Acts of Thomas. Leiden: Brill, 1962 (Suppl. to Novum Testamentum. Vol. 5); *Franzmann M.* Strangers from Above in the Odes of Solomon // *Le Muséon.* 1990. Vol. 103. № 1. P. 27–41.

переоделся в здешние одежды – и все же те опознали в нем чужака. Они коварно *попотчевали его своими яствами, и тогда он забыл* о своем царском происхождении и о той Жемчужине, за которой его отправили. Пришелец погрузился в *глубокий сон*. (Такое заточение незадачливого спасителя – стабильный мотив гностической мифологии.)

Пробудило его звучащее и светозарное родительское письмо, *прилетевшее* к нему, подобно орлу. *Услышав его, герой вспомнил, что он цареви́ч* и что ему поручено добыть Жемчужину. Усыпив Змия и похитив ее (подробности действия не приводятся), *он сбросил с себя греховные одеяния (= плоть), а затем отправился домой на Восток*, куда вело его письмо «голосом своим» и «любовью своей». В пути навстречу ему явилась присланная родителями и уже позабытая им было зеркальная риза света, расшитая золотом, сапфирами и прочими драгоценностями – риза, которая отражалась во всем его существе и в которой отражался он сам (символ небесной сущности гностика, т.е. его alter ego); везде отсвечивал на ней и образ Царя. Облачившись в нее, странник возвращается наконец в Отчий дом, и Гимн завершается апофеозом.

Деяния Фомы в целом послужили, видимо, одной из древнейших – прямых или опосредованных – моделей для религиозно-аллегорического сюжета о духовном испытании и путешествии героя с Востока либо из Святой земли в различные греховные страны (Вавилон, Египет, Индию и пр.), откуда он, после всевозможных мытарств, счастливо возвращался в царский отчий дом на Сионе, добыв наконец христианскую истину. Мы найдем эти травелоги у Фенелона, Террасона, Эскартсгаузена, Юнга-Штиллинга и множества других западноевропейских авторов. В России им подражали масонские писатели наподобие М. Хераскова либо С. Боброва, досконально – как, разумеется, и сам Глинка – знакомые с соответствующей системой обозначений, включая сюда семантику Востока, ставшего главным сакральным топосом для «вольных каменщиков».

Что же касается самого Гимна Жемчужине, то, вообще говоря, он был хорошо известен с древности. Хотя его печатный текст впервые вышел только в 1823 г. в Лейпциге, следы этого сочинения просматриваются исследователями в агиографической и прочей средневековой словесности – в частности, в сирийском, а за ним и славянском житии Кирика и Улиты и в русских повестях о Вавилоне².

² На это указал еще А.Н. Веселовский в «Разысканиях в области русского духовного стиха» (Вып. 5. XI–XVII. СПб., 1889. [Сб. ОРЯС. Т. 46. № 6] С. 89–93). Ср.,

Эхо его уловимо также в «Таинственной капле» Федора Глинки, где целительная капля молока Богоматери, в младенчестве проглоченная разбойником, с тех пор «таилась в нем, как перл на дне моря», и спасла его душу на Голгофе. В одной из своих аллегорий – «Прохожем» – Глинка вместе с образом *странника-чужака* использовал и гностическую метафору *гостиницы*. Отец на время, тоже в качестве испытания, оставляет в ней своего отпрыска: «Потерпи здесь, – сказал он сыну, – веди себя порядочно, а я, погода, зайду за тобою. Если ты не сделаешь худого, мы придем в хорошее место»³.

Намного ближе к сюжету «Гимна» стоит, однако, другая притча Глинки – «Сирота на чужбине». Ее герой, позабывший о своей небесной отчизне, «жаждал *чашу утех осушить*» и вообще предавался мирским соблазнам. Но потом, от некоей таинственной девы «тайну рожденья узнав своего», он навсегда покинул «шумные пиры» и ушел куда-то «нагорным путем». Остался только слух,

Что *славного рода потомок он был*;
 Что кто-то, как слышно, из предков его
 На дальнем *В о с т о к е, в родном их краю*,
 Был *первым любимцем и другом Царя*.
 Но вскоре, несчастный! *высокой судьбе*
 Своей изменил! – Он изгнан – и Царь

с другой стороны, замечание о том, что отзвуки Гимна «вполне могли найти себе место в славянских литературах средневековья, включивших отдельные символические образы гностическо-манихейского круга, которые оставили след как в канонических, так и в апокрифических христианских текстах». – *Мецгерский Н.А., Мецгерская Е.Н.* «Жемчужна душа» в «Слове о полку Игореве» // Исследования по древней и новой литературе. Л.: Наука, 1987. С. 147.

³ *Глинка Ф.Н.* Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе / Сост., авт ст и прим. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2009. С. 45. О знакомстве с гностицизмом – в частности, с космогонией Валентина – еще в одной из этих аллегорий свидетельствует характерная цепочка порождающих друг друга эонов: «Для оттенки и возвышения светлой добродетели *произошел мрачный порок!* // Окрыленный *дерзостью*, сей неистовый *сын тьмы* тотчас помчался по свету и *породил себя достойное и во всем себе подобное исчадие – преступление* <...> Тогда *добродетель*, подвигнутая к состраданию стонами человечества, *произвела на свет наказание*». – Добродетель и порок (подражание восточным апологам) // Там же. С. 47–48.

Во гневе великом завет положил
 На весь его род и на племя... Завет:
 Сиротам скитаться в чужих сторонах,
 От родины милой далеко... Когда ж
 Узнает из них кто о прежнем былом,
 Проведает тайну природы своей,
 Постигнет, полюбит в ы с о к и й с в о й с а н;
 И тайною грустью душа заболит,
 И станет проситься к родной стороне:
 Он тотчас, могущим вельнем Царя,
 На прежнюю степень величья взойдет!
 И, радость! узнает в Монархе – Отца⁴!

Хотя вместо сотериологической миссии, для выполнения которой царский сын у гностиков был отправлен с «Востока» в узилище плоти, у Глинки реализован здесь вариант его *изгнания* (за неведомую «измену»), последнее ассимилировано с *испытанием*; а в целом сходство с «Гимном» слишком очевидно, чтобы на нем специально останавливаться.

Наконец, в «Загадке» Глинки мы вообще встретим повторение целой серии ключевых моментов, содержащихся в исходной схеме. Их воспроизведению, кстати, нисколько не противоречит тот факт, что эпизодический гомосексуальный союз родственных душ в Египте и предреченное воссоединение героя с братом (фигура, кстати, столь же неясная, как и «прекрасный юноша») из «Гимна» автор заменил каноническим брачным союзом души с Христом. Сюжет «Загадки» состоит в следующем:

Прекрасная невеста, *высокой породы*, обручилась с милым женихом на своей родине. «Но тебе нужно *испытание*: будешь ли и в разлуке верна обрученному?» – так сказал отец – и *невесту снарядили в чужой и далекий край*. Ей поднесли золотой кубок с *питием забвения* [Ср., кстати, в «Сироте» метафорическую «чашу утех».] *Выпила, уснула <...>* Прелестная пробудилась под другими небесами в каком-то новом незнакомом мире. Искусный мастер сделал ей подвижную темницу <...> И дано ей пять приставников, которые были ее слугами и стражами <...> *И лживы, по природе, сии пять приставников.*

⁴ Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 105–108.

Само собой, «подвижная темница» – это тело, а пять лживых приставников – это пять чувств, скрывающих истину от героини. Функционально они соответствуют тому лукавому плотскому окружению, которое в «Гимне» заставило гностического пришельца забыть об отчизне и о своем назначении⁵. Ср. далее:

От отца же был такой завет: благородная узница не возвратит свободы своей, доколе ясно и верно не узнает и не поймет, где и для чего она находится; и было другое условие: тогда освободится заключенная, когда темница ее, которая тает от времени, как лед от лучей солнечных, сама собою раскроется. И тогда, *если останется еще в ней память о милой родине далекой*, о женихе, который родился прежде, чем родилось время, но был свеж и молод, как заря утренняя; *если не забудет своего высокого и светлого происхождения*, – тогда опять, как будто *от сна пробужденная*, она очутится с своими милыми ближними, в своей отчизне далекой. Но если забудет все прежнее, бывшее; если полюбит страну испытания, то надолго останется там.

Однако бедной узнице не от кого узнать правду: «*Путь забвения помрачило ее светлое существо <...>* И тверже день ото дня становилась темница сия, и крепче цепь, привязывающая ее к бытию, ей чуждому». Ее искушают прелестями здешней жизни «лукавые волшебницы» – олицетворения мирских соблазнов.

И все же у нее сохранилось какое-то «темное воспоминание, что где-то была она прежде и кого-то оставила в иной стороне», – «там, где нет ни вчера, ни сегодня, где всегда один невечереющий день, никогда не сменяемый ночью». Хотя волшебницы глумятся над ее мечтами, героиню вдохновляет невидимый утешитель. *Прилетая* к ней на заре, он шепчет пленнице: «“Не унывай!” И сей *голос <...>* напоминает ей о том неизменном блаженстве, которым наслаждалась она некогда». (Ср.,

⁵ Впрочем, в более поздней «Памяти доколыбельного» появится и метафора тела как одежды земного узника, использованная уже в «Гимне», но универсальная для любой дуалистической традиции. Столь же традиционны у Глинки сетования на ее привычность и на нежелание узника с ней расстаться: «И что странней?.. (Я сам дивлюсь!..) / О д е ж д ы с с ы л ь н о г о ж а л е ю / И с нею расстаться уж боюсь! / Как я сжился с сей жизнью н о в о й, / Как полюбил удел суровый!». – Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 35. С. 343.

опять-таки, в «Гимне жемчужине» *летящее и говорящее* письмо, пробудившее героя.) Навешают ее и чисто романтические вестники истины, наподобие «девы» в «Сироте на чужбине»; эти прекрасные «гости с родины» – музыка, поэзия, искусство; о родине напоминает ей и сама природа, которой она любит.

«Так тоскует тоскою [sic] таинственная невеста прекрасная о своем возлюбленном. Она сравнивает себя с светлым лучом, погруженным в мутные туманы, и старается не утратить ясности». Презрев свое земное заточение и все его сокровища, она «бодрее сражается с волшебницами и не верит слугам и приставникам. Между ними и собою или, лучше сказать, между собою и собою поставила она *дух Отца своего – истину*» – т.е., добавим, функциональный аналог отцовского *гнозиса* или все того же родительского послания из «Гимна». К счастью, темница тела постепенно разрушается, и свобода все ближе. Скоро окрыленная невеста вернется домой – в «объятия сладкие» жениха, в свое «отечество прекрасное... Там будет награда верности за любовь и терпение»⁶.

После этого погробально-оптимистического финала я позволю себе обратиться к русской литературной классике, адаптировавшей как приведенный, так и смежный гностический сюжет. Порознь мне уже приходилось анализировать соответствующие тексты, но здесь хотелось бы, пусть и совсем вкратце, очертить их общую сквозную тенденцию, увенчанную символизмом.

Мы знаем, что у Гоголя в «Невском проспекте» выведена прости-тутка, которая своей неземной красотой заорожила наивного художника. Речи ее, однако, невыносимо глупы и нелепы. Герой все же надеется спасти прекрасную блудницу – он хочет забрать ее из публичного дома и сделать своей женой; но та со смехом отвергает его предложение. Несчастный мечтатель сопоставляется с рыбаком, обронившим в морскую пучину драгоценную *жемчужину*. Потрясенный случившимся, он сперва находит иллюзорное утешение в опиуме, а потом кончает с собой.

Перед нами вариация парадигматического сюжета, доставшегося Гоголю, конечно, из каких-то вторых рук. Имеется в виду смежный с Гимном жемчужины, но более ранний рассказ о Симоне-маге («волхве»), который утверждал, что в борделе Тира он нашел падшую Софию (или Елену) и спас ее, сделав своей женой. Гностицизм дал его фантазиям глобальное переосмысление, а символическое превращение Софии-Премудрости в

⁶ Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий... С. 27–32.

блудницу отождествил с роковой утратой ею самой мудрости. Прямой отголосок этой утраты мы находим и в гоголевском показе развратной и глупой красавицы: «Как будто вместе с невинностью оставляет и ум человека». После Гоголя, однако, тот же сюжет в более утешительном преломлении дает Достоевский в «Преступлении и наказании», где он изображает взаимоспасительный союз героя с трогательной проституткой Соней – т.е. Софией.

Как отмечает Йонас и ряд других исследователей, по мере развития мистических доктрин, в них неизменно усиливается тенденция к психологизации и интериоризации мифа, субстанцированные силы и персонажи которого становятся знаками духовной реальности самого визионера, претерпевающего процесс внутреннего становления. Это обстоятельство нам потребуется учесть и при обращении к дальнейшей вариации мифа в «Незнакомке» Блока.

Без всякого сомнения, его ресторанным-мистическая проститутка есть воплощение гностической Ахамот, падшей Софии, в своем земном облике удержавшей тем не менее память о небесной отчизне. В целом на ключевую роль образа Софии-Ахамот для лирики Блока указывал уже А. Белый с присущим ему блеском. Однако «Незнакомка» вызывает одновременно и к «Гимну жемчужине» из Деяний Фомы.

Здесь стоит отвлечься на элемент гностической схемы, пока не включенный нами в ее русскую литературную рецепцию, но чрезвычайно значимый именно для Блока. Мы говорим о мотивах братства, двойничества и близнечного подобия, широко представленных в Гимне. Ведь и само имя Фома (на иврите – *teom*, сир. – *tauma*) означает *близнец*, причем Новый Завет педалирует эту семантику, называя апостола близнецом (очевидно, самого Иисуса). Злато-сапфировая риза-двойник из Гимна жемчужине отзовется у Блока в стихотворении, написанном всего через несколько месяцев после «Незнакомки» (и, конечно, с дополнительной опорой на софийно-иконографический мотив «золота в лазури», манифестированный Белым):

Я в четырех стенах – убитый
Земной заботой и нуждой.
А в небе – золотом расшитый
Наряд бледнеет голубой.
Как сладко, и светло, и больно,
Мой голубой, *далекий брат!*

Душа в слезах, – она довольна
 И благодарна за наряд.
 Она – такой же голубою
 Могла бы стать, как в небе – ты,
 Не удрученный тяготою
 Дух глубины и высоты.
 Но и в стенах – моя отрада
 Лазурию твоей гореть,
 И думать, что близка награда,
 Что суждено мне умереть...
 И в бледном небе – тихим дымом
 Голубоватый дух певца
 Смешается с тобой, родимым,
 На лоне Строгого Отца.

В «Незнакомке», однако, мотив близнечного тождества получил, сообразно контексту, иное решение, доведенное до иллюзорного самораздвоения героя – на себя и своего «единственного друга»:

И каждый вечер друг единственный
 В моем стакане отражен
 И влагой терпкой и таинственной,
 Как я, смирен и оглушен.

И наконец, в последней строфе текст почти открыто взывает к своему гностическому источнику:

В моей душе лежит сокровище,
 И ключ поручен только мне!
 Ты право, пьяное чудовище!
 Я знаю: истина в вине.

Иначе говоря, миф о чудовище, стерегущем клад (душу, истину, Софию), здесь окончательно интериоризирован: герой сам предстает этим стражем. Но роль его двойственна, ибо «чудовище» одновременно и охраняет небесную «истину», и прозревает ее, владея заветным «ключом» к ней. Так инвертируется семантика алкоголя: в отличие от заведомо отрицательного значения, придаваемого интоксикации в исходном Гимне

жемчужине, у Блока именно опьянение получает функцию «ключа», пускской даже мнимого. Помимо Глинки с его «питьем забвения» и кое-каких иных авторов, на которых я не могу здесь останавливаться, решающим толчком в русской литературе мог послужить для него как раз «Невский проспект», реализовавший тему блаженной, хотя и губительной интоксикации. А в целом самую возможность такого переосмысления подготовили достаточно многочисленные предшественники автора «Незнакомки».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русского духовного стиха (Вып. 5. XI–XVII. СПб., 1889. [Сб. ОРЯС. Т. 46. № 6].
2. *Глинка Ф.Н.* Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе / Сост., авт ст и прим. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2009.
3. Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 35.
4. *Мецкерский Н.А., Мецкерская Е.Н.* «Жемчужна душа» в «Слове о полку Игореве» // Исследования по древней и новой литературе. Л.: Наука, 1987. С. 144–147.
5. The Hymn of the Soul, contained in the Syriac Acts of St. Thomas / Ed. By *A.A. Bevan*. Cambridge: University Press, 1897. 40 p.
6. *Hennecke E.* New Testament Apocrypha. Vol. 2. 3rd ed. Philadelphia: The Westminster Press, 1965. 851 p.
7. *Franzmann M.* Strangers from Above in the Odes of Solomon // Le Muséon. 1990. Vol. 103. № 1. P. 27–41.
8. *Klijn A. F.J.* The Acts of Thomas. Leiden: Brill, 1962 (Suppl. to Novum Testamentum. Vol. 5). 304 p.

А.И. ГЕРЦЕН КАК МЫСЛИТЕЛЬ В ТРАКТОВКЕ В.В. ЗЕНЬКОВСКОГО

Л.Ф. Луцевич

Варшавский университет

Аннотация: А.И. Герцен заинтересовал В.В. Зеньковского как значимая фигура в развитии русской философско-общественной мысли и как сложная биографическая личность, судьба которой определила характер его философии. Для рассмотрения вопросов гносеологии, метафизики, учения о человеке Зеньковский применял аксиоматический метод, характерный для богословия. Он исходил из того, что законы, управляющие жизнью, – это форма проявления «разумности» бытия, созданная творческой силой Бога; вера в Бога – это догма, априорная и незыблемая. В истолковании Зеньковского Герцен изначально обладал религиозным мировоззрением, но жизненные обстоятельства обусловили его отход на позиции секуляризма, что обусловило в конечном итоге трагедию мыслителя.

Ключевые слова: Зеньковский, Герцен, биография, аксиоматика, религиозность, секуляризм, трагизм, разочарование.

1

В.В. Зеньковский (1881–1962) – один из первых историков русской философии, обративших внимание на интеллектуальную взаимосвязь В.Ф. Одоевского (1803–1869) и А.И. Герцена (1812–1870). Он отмечал, что «у Герцена с полной силой выступает (как отчасти было до него у кн. Одоевского) частая у русских людей внутренняя неотделимость философского и художественного мышления»¹, указывал на многогранность интересов обоих мыслителей, подчеркивал тот факт, что Одоевский «(как впоследствии Герцен), очень интересовался естествознанием, – и пришел к философии, <...> от естествознания» (I, 2, 74). Общая характеристика, данная Зеньковским Одоевскому: «всю жизнь <...> интересовался философией, точными науками, но всю жизнь был и литератором» (I, 1, 148), – вполне может быть распространена и на Герцена.

¹ *Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2 т. / Сост. А.В. Поляков. Т. I. Ч. 1. Л.: Эго, 1991. С. 148. В дальнейшем цитируется данное издание с указанием номера тома, номера части и номера страницы в тексте в скобках.

* * *

В статье рассматривается трактовка Зеньковским личности Герцена как религиозного мыслителя. Философ-богослов посвятил писателю развернутые разделы в книгах «Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей» (1926) и «История русской философии» (1948–1950).

Герцен заинтересовал Зеньковского не только как значимая фигура в развитии русской философско-общественной мысли, но и как сложная биографическая личность, судьба которой во многом определила характер его философии: «Личная жизнь Герцена была очень сложна, как во внешней, так и внутренней ее стороне, – и ключ к его философским идеям лежит прежде всего в его биографии» (I, 2, 75). В своих исследованиях Зеньковский активно использовал биографический метод, позволявший ему учитывать перепетии внешней жизни Герцена, характер его внутреннего развития и связи с окружающей средой. Сама же философия «русского западника», эклектически совместившая тенденции не только различные, но и разнонаправленные², в истолковании Зеньковского, приобретала единое – религиозное – обрамление:

Герцен всю жизнь по существу был религиозным мыслителем, ибо для религиозной установки (и только для нее) и характерна внутренняя неотделимость теоретического и аксиологического момента в понимании бытия. Потому-то и надо в изучении Герцена и реконструкции его идей исходить из анализа его религиозного сознания и религиозных идей (I, 2, 83).

Следует отметить, что для рассмотрения вопросов гносеологии, метафизики, учения о человеке Зеньковский применял аксиоматический метод³, характерный для богословия. Он исходил из того, что законы,

² Палитра его мировоззренческих характеристик, как правило, очень широка. Исследователи указывают: Герцен – романтик, гегельянец, западник, позитивист, реалист, социалист, материалист, атеист, народник, персоналист, нигилист и проч., см.: *Ниженков С.А.* Герцен в философском дискурсе прошлого и современности: Творчество А.И. Герцена в оценках отечественных и зарубежных исследователей: к двухсотлетию юбилею великого мыслителя // *Пространство и Время*. Т. 1. Вып. 2. 2012; *Желвакова И.А.* Герцен. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 9–10.

³ Аксиоматический метод – способ дедуктивного построения научных теорий, при котором в основание теории кладутся некоторые не доказываемые в этой теории

управляющие жизнью, – это форма проявления «разумности» бытия, созданная творческой силой Бога; вера в Бога – это догма, априорная и незыблемая.

2

В биографиях философов, начиная с детско-юношеского периода, можно обнаружить, при несомненных различиях в образе жизни и воспитании, некие переключки. Так, жизнь Зеньковского в провинциальной дворянской семье определялась православным каноном (дед священник, отец выполнял функции церковного старосты, сам Василий с детства пел в церковном хоре), поэтому совершенно естественно, что он, по признанию, рос «религиозным ребенком <...> Все детство – до 14 лет было освещено несколько матовым, но светлым сиянием Церкви»⁴.

Жизнь московского барчонка Александра Герцена – хоть и незаконнорожденного, но сына родовитого, богатого вольнодумца-вольтерьянца И.А. Яковлева, определялась общепринятым каноном дворянского домашнего воспитания и образования, о чем заботился отец. По свидетельству Герцена, в семье осуществлялась лишь формальная обрядность:

Мой отец считал религию в числе необходимых вещей благовоспитанного человека; он говорил, что надобно верить в священное писание без рассуждений, потому что умом тут ничего не возьмешь <...> Мать моя была лютеранка и, стало быть, степенью религиознее; она всякий месяц раз или два ездила в воскресенье в свою церковь, <...> и я от нечего делать ездил с ней. Там я выучился до артистической степени передразнивать немецких пасторов, их декламацию и пустословие⁵.

исходные положения (аксиомы), а все остальные положения этой теории (теоремы) выводятся из аксиом по принятым (в этой теории) логическим правилам или законам», см.: *Садовский В.Н.* Аксиоматический метод // *Философский энциклопедический словарь.* 2-е изд. / Ред. С.С. Аверинцев и др. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 18.

⁴ *Зеньковский В.В.* Из моей жизни // Памяти отца Василия Зеньковского. Paris: A.C.E.R., 1984. С. 83.

⁵ *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 8 т. / Сост. и общ. ред. С.И. Машинского. Т. IV. М.: Правда, 1975. С. 50–51. В дальнейшем цитируется данное издание с указанием номера тома и номера страницы в тексте в скобках.

Эти ироничные признания сделаны по истечении многих лет; они не случайны и содержат не просто спонтанные ретроспективные наблюдения, а выражают позицию зрелого мыслителя.

Оба автора зафиксировали тот факт, что в ранней юности у каждого из них произошли перемены в отношении к вере, к книгам Священного Писания. Зеньковский отмечал, что пережил «настоящую метаморфозу», неожиданно обретя кумира – нигилиста Дмитрия Писарева. Под влиянием леворадикальной философии, публицистики, литературной критики юноша увлекся материализмом и атеизмом, испытал обаяние позитивизма, наивного натурализма, «базаровского нигилизма»; его «прежнее религиозное миропонимание как бы стусеивалось, без боя сдало все свои позиции»⁶.

Герцен вспоминал, что начал серьезно изучать Катехизис и книги Священного Писания не столько по внутренней потребности, сколько по необходимости:

Мне было около пятнадцати лет, когда мой отец пригласил священника давать мне уроки богословия, насколько это было нужно для вступления в университет. Катехизис попался мне в руки после Вольтера. <...> Но евангелие я читал много и с любовью (IV, 50).

Однако религия, отмечал Герцен, не оказала серьезного воздействия на формирование нравственного содержания его души. Свое особое отношение к Евангелию он объяснял не религиозным, а этико-эстетическим и поэтическим воздействием книги.

Юноша Зеньковский под воздействием идей Писарева устремился к изучению позитивных наук и в 1900 году поступил на естественное отделение Киевского университета, где успешно проучился четыре года; а затем под влиянием обаяния личности и трудов профессора-неокантианца Г.И. Челпанова (считавшего, что мировоззрение современного человека может быть только религиозно-идеалистическим⁷) продолжил образование на историко-филологическом факультете. В 1902 году студент Зеньковский написал небольшую работу о Николае Гоголе, обращая внима-

⁶ Зеньковский В.В. Из моей жизни. С. 84–85.

⁷ «Мировоззрение может быть удовлетворительным, если оно идеалистическое. Если же оно вдобавок построено на реалистических началах, то это оказывается как раз в духе нашего времени», см.: Челпанов Г.И. О современных философских направлениях. Киев: Тип. Петра Барского, 1902. С. 107.

ние на биографию, творчество и особо – на богословские труды писателя. Здесь ему и «открылся впервые мир русских религиозных исканий»⁸. Параллельно с изучением наследия Гоголя, психологии, немецкой философии он погрузился в изучение трудов Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского, др., а также Вл. Соловьева и Льва Лопатина (выделяя *этический персонализм и учение о человеке*).

Герцен закончил физико-математическое отделение Московского университета, получил серебряную медаль и степень кандидата физико-математических наук за диссертацию «Аналитическое изложение солнечной системы Коперника», подготовленную под руководством замечательного ученого – математика, астронома профессора Д.М. Перевощикова. Зеньковский подчеркивал: «Герцен получил в юности очень солидное естественнонаучное образование, в известном смысле его даже можно считать родоначальником русского позитивизма (с его основной ориентировкой на естествознание)» (I, 2, 74). Перед Герценом открывался путь к успешной научной карьере. Но он выбрал другую дорогу⁹, приведшую его в 1847 году к эмиграции. Зеньковский по окончании университета однозначно избрал для себя путь науки. В 1914 году он опубликовал оригинальную монографию «Проблема психической причинности», где впервые выявил «методологическое своеобразие психологии» в связи с естествознанием и философией и сосредоточился на изучении «своеобразия психики и загадки психического развития» индивидуума¹⁰. Через год защитил магистерскую диссертацию и стал экстраординарным профессором Киевского университета (1916–1919). Однако революции и гражданская война заставили и его вскоре покинуть страну.

3

Большую часть эмигрантского периода своей жизни Зеньковский посвятил истории русской философии, главной чертой которой считал антропоцентризм. В центре исследований философа всегда находился человек, рассматриваемый им с позиций христианской антропологии. Рус-

⁸ Зеньковский В.В. Из моей жизни. С. 89.

⁹ См. А.И. Герцен: «и, только что кончил университетский курс, был уже в тюрьме, потом в ссылке. Наука на этом переломилась, тут представилось иное изучение – изучение мира несчастного, с одной стороны, грязного – с другой» (VI, 164).

¹⁰ Зеньковский В.В. Проблема психической причинности. Киев: Тип. Императорскаго Университета Св. Владимира, 1914. С. 4, 6.

ская философская мысль, по убеждению Зеньковского, стремясь к органическому постижению «всех сторон реальности и всех движений человеческого духа», обращена к проблемам человека, общества и истории. При этом ее характерной особенностью является религиозность: «русская мысль всегда (и навсегда) осталась связанной со своей религиозной стихией, со своей религиозной почвой» (I, 2, 12). Тезис о религиозности русской философии имел для Зеньковского первостепенное значение. Он руководствовался им и при характеристике религиозных мыслителей (А.С. Хомякова, Вл. Соловьева, К.Н. Леонтьева, др.), и при описании позитивистских учений, далеких от религии.

При изучении собственно философских взглядов Герцена Зеньковский исходил из задачи «уяснить те темы, которые преимущественно определяли творчество данного автора, и те интуиции или исходные построения, которые направляли это творчество» (II, 2, 232). Для характеристики многогранного философского наследия Герцена ученый использовал множество разнообразных понятий: *русское гегельянство, атеистический натурализм, моральный идеал, персонализм, алогизм в историософии, трагическое смирение, мистическая антропология, религиозный имманентизм, провиденциализм, гегельянский панлогизм, идея случайности, категория возможности, романтическая натурфилософия, позитивизм, антропоцентризм, философия отчаяния* и др. Но в центре его внимания постоянно находились главные темы «христианского благовестия», воплотившиеся, как считал Зеньковский, в творчестве Герцена, – это тема личности, «завещанная христианством в учении о воскресении»; тема свободы, «определяемая отвержением христианством всякого законничества», и социальная тема, «завещанная благовестием о Царстве Божиим» (II, 2, 234).

Далее кратко обозначу пути решения ученым-богословом проблемы религиозности и проблемы личности, которые доминируют в его размышлениях о Герцене.

Проблема религиозности решается Зеньковским аксиоматически. Вера – «свет Христов» – для него аксиома. Изначально, вопреки признаниям своего героя, философ характеризует строй его души как «религиозный» (I, 2, 76). В биографии и творчестве Герцена Зеньковский старался найти те факты, которые могли бы свидетельствовать о так называемой «внутренней религиозности» мыслителя, порой выдавая желаемое за действительное, например, указывал на то, что Герцен рос «религиозным ребенком» (I, 2, 76), отмечал его позитивное отношение к Евангелию

как к религиозному тексту (I, 2, 76; 78–79), неоднократно подчеркивал религиозность его невесты – Натальи Захарьиной – «очень религиозной и даже склонной к мистицизму» (I, 2, 77; 84), которая «своей религиозной экзальтацией пробудила родственные движения у Герцена» (I, 2, 77); акцентировал религиозный компонент во взаимоотношениях с Н.П. Огаревым. И даже герценовскую художественную экзальтированность, поэтическую образность, стилистическую экспрессивность философ-богослов однозначно интерпретировал как религиозность. Свою концепцию Зеньковский выстраивал таким образом, что создавалось впечатление, будто бы Герцен изначально действительно обладал религиозным мировоззрением, но отошел от него ради освободительной борьбы и «всецело принял построения атеистического натурализма» (I, 2, 79). Согласно Зеньковскому, обращение Герцена не состоялось, поскольку оно было внутренне затруднено «глубочайшим философским релятивизмом», ставшим для писателя «духовной темницей», из которой он так и не смог вырваться¹¹.

Проблема личности также решается философом аксиоматически (согласно Св. Писанию, *человек создан по образу и подобию Бога*). Зеньковский, как и другие исследователи¹², подчеркивал сосредоточенность Герцена на теме личности: «его оригинальное философское творчество, его особый подлинный “философский опыт” были сосредоточены <...> на теме личности» (I, 2, 74). Ученый обращал внимание на влияние философии Гегеля в понимании сути личности как служения, подчинения Абсолютному Духу, познания, возводящего «все сущее в мысль»; а также философии Шеллинга в осознании исключительного места человека в природе: «все стремления и усилия природы завершаются человеком» (II, 123). Создавая свою концепцию личности, Герцен, опираясь на гегелевскую диалектику, исходил из того, что Абсолютный Дух (Всеобщность, Разум) обладает внутренней потребностью индивидуализации. Он должен воплотить себя из рода в вид, а из вида в индивид / в личность. В современном мире природа через науку познается разумом, а затем через действия разумной личности создается разумная действительность. Это значит, что личность призвана действием осуществить разум в действи-

¹¹ Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа: критика европейской культуры у русских мыслителей. 2-е изд. Париж: YMCA-Press, 1955. С. 105–106.

¹² См.: «Личность – средоточие философского мировоззрения Герцена» (*Шлем Г.* Очерк развития русской философии. II. Материалы / Реконстр. Т. Щедриной. М.: Российские Прописки, 2009. С. 240).

тельности и таким образом осуществить себя. Герцен пишет: «Действование – сама личность» (II, 65).

Для Зеньковского, опиравшегося на богословскую аксиоматику в учении о человеке, герценовская концепция деятельной личности в основе своей ущербна. И определялось это тем, что в христианской антропологии сущность, природа, назначение человека понимаются, исходя из признания Бога; человек рассматривается догматически как образ и подобие Божие¹³. После грехопадения божественное начало в человеке сохранилось неизменным, хотя его духовная сфера изменилась: присутствие греха в человеке обусловило наличие добра и зла в его природе. Поэтому поиск Абсолюта человеком связан не только с устремлениями к высшим ценностям, но и с низменными страстями, падениями, безднами, с которыми человеку самому не справиться, ему необходима «благодатная помощь “свыше”» (II, 2, 251). В позднем «Очерке моей философской системы» (1962) Зеньковский вновь подчеркнул, что на протяжении всей жизни его занимала проблема личности и связанная с ней проблема свободы как следование Божьей воле:

Если человек зависит от природы, от социальной среды, то все же бесспорным является в нем *факт свободы*. Но акты свободы, коренясь в метафизической глубине человека, получают свою творческую силу лишь при сочетании с благодатной помощью «свыше» – без этого они бессильны и почти всегда отдают человека во власть зла (II, 2, 251).

К истинному пониманию сути личности, согласно Зеньковскому, ведет только учение отцов Церкви о необходимости восстановления утраченного единства человеческого духа через Церковь:

Для христианского сознания личность вне прямой связи с Христом, с Церковью пуста. Христоцентрическое истолкование личности означает, что мы можем «найти себя», «стать собой», выйти на путь творческого участия в жизни, в истории только, если мы жи-

¹³ См.: *Гребешев И.В.* Становление личности в христианской антропологии В.В. Зеньковского // *Пространство и Время*. 2015. № 1–2 (19–20). С. 176–182; *Прончук О.Б.* Понятие «образа Божия» как основополагающий принцип православной антропологии В.В. Зеньковского // *Научная мысль Кавказа*. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2016. С. 11–14.

вем во Христе, в Его Церкви, если питаемся от благодатных даров Святого Духа. Личность в человеке есть образ Божий, образ Абсолютной Личности, сама же в себе (т.е. вне связи с Богом) человеческая личность является только формальным центром многообразного бытия, в ней заключенного¹⁴.

Этого устремления к Церкви, к Христу в догматическом, вероучительном понимании у Герцена никогда не было. Изучив «внутреннюю диалектику» его мысли, Зеньковский обнаружил в основе ее неразрешимое противоречие между интуитивной религиозностью и секулярностью, отвергающей религиозную установку духа, что в свою очередь и обусловило трагизм герценовской личности. Духовный кризис позднего Герцена философ связывал также с трагическими событиями личной биографии писателя (смерть детей, гибель матери и сына в кораблекрушении, болезнь и смерть жены и др.).

Философские искания Герцена на пути секуляризации русской общественной мысли Зеньковский оценил как «крайне пессимистичные», бедственные, катастрофичные:

<...> неудача Герцена, его «душевная драма», его трагическое ощущение тупика – все это больше, чем факты его личной жизни, – в них есть пророческое предварение трагического бездорожья, которое ожидало в дальнейшем русскую мысль, порвавшую с Церковью (I, 2, 102).

В конечном итоге философ пришел к заключению, что «Герцен является нам довольно частый тип русского интеллигента, лишенного веры»¹⁵, который необычайно широко распространился в начале XX века.

* * *

Личностный выбор социально-общественных позиций, философских и жизненных ценностей у двух мыслителей оказался противоположным: у Герцена – это политика и публицистика; у Зеньковского – христианская

¹⁴ Зеньковский В.В. Наша эпоха. Париж: Изд. Религиозно-педагог. кабинета при Православном богословском ин-те, 1952. С. 37.

¹⁵ Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. С. 105.

философия и педагогика. В конечном итоге, Герцен, став выразителем русского секуляризма, испытал трагическое разочарование в жизни; Зеньковский же, приняв «в себя умом всю истинность и силу христианства»¹⁶, нашел гармоническое умиротворение в религии и церкви.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 8 т. Т. IV / Сост. и общ. ред. С.И. Машинского. М.: Правда, 1975. 336 с.
2. *Гребешев И.В.* Становление личности в христианской антропологии В.В. Зеньковского // *Пространство и Время*. 2015. № 1–2 (19–20). С. 176–182.
3. *Желвакова И.А.* Герцен. М.: Молодая гвардия, 2010. 547 с.
4. *Зеньковский В.В.* История русской философии: В 2 т. / Сост. А.В. Поляков. Т. I. Ч. 1. Л.: Эго, 1991. 221 с.
5. *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа: критика европейской культуры у русских мыслителей / 2-е изд. Париж: YMCA-PRESS, 1955. 282 с.
6. *Зеньковский В.В.* Из моей жизни // Памяти отца Василия Зеньковского. Paris: A.C.E.R., 1984. С. 83–100.
7. *Зеньковский В.В.* Наша эпоха. Париж: изд. Религиозно-педагог. кабинета при Православном богословском ин-те, 1952. 47 с.
8. *Зеньковский В.В.* Проблема психической причинности. Киев: тип. Императорского Университета Св. Владимира, 1914. VIII с., 435 с.
9. *Нижников С.А.* Герцен в философском дискурсе прошлого и современности. Творчество А.И. Герцена в оценках отечественных и зарубежных исследователей: к двухсотлетию юбилею великого мыслителя // *Пространство и Время*. 2012. Т. 1. Вып. 2. ([Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gertsen-v-filosofskom-diskurse-proshlogo-i-sovremennosti-tvorchestva-i-gertsena-v-otsenkah-otechestvennyh-i-zarubezhnyh-issledovateley> (Дата обращения: 02.09.2019)).
10. *Прончук О.Б.* Понятие «образа Божия» как основополагающий принцип православной антропологии В.В. Зеньковского // *Научная мысль Кавказа*. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2016. С. 11–14.
11. *Челтанов Г.И.* О современных философских направлениях. Киев: тип. Петра Барского, 1902. 110 с.
12. *Шпет Г.* Очерк развития русской философии. II. Материалы / Реконстр. Т. Щедриной. М.: Российские Пропилеи, 2009. 848 с.
13. *Садовский В.Н.* Аксиоматический метод // *Философский энциклопедический словарь*. 2-е изд. / Ред. С.С. Аверинцев и др. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 18–19.

¹⁶ *Зеньковский В.В.* Из моей жизни. С. 90.

ЭХО «РУССКИХ НОЧЕЙ»: РОМАНЫ И.А. ГОНЧАРОВА КАК ФИЛОСОФСКАЯ ТРИЛОГИЯ

С.К. КАЗАКОВА

Ассоциация искусствоведов

Аннотация: В статье выявляется общий интерес к теме личностной и культурной идентификации в «Русских ночах» В. Одоевского и романах И. Гончарова. Обнаруженные интертекстуальные связи рассматриваются как элементы гончаровского кода, о неразгаданности которого говорил сам писатель: зашифрованная информация создает второй план повествования и углубляет содержание романов. Философскую проблематику Гончарова автор статьи относит к факторам, которые способствуют объединению трех романов в единый текст.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, В.Ф. Одоевский, личность, «другой», идентичность, нарративная ирония, философский роман.

Глупые читатели! – вскричал однажды аббат Гальяни. – Вы читаете только то, что написано черным по белому, одни строчки; умеете читать белое по черному, умеете читать между строчками.

*В.Ф. Одоевский*¹

«Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками... Но этого не было»². Эти слова И.А. Гончарова, романиста с мировым именем, недвусмысленно свидетельствуют о существовании глубоких пластов содержания, ускользнувших от большинства читателей его произведений³. В нашей статье выдвигается гипотеза: важнейшие

¹ *Одоевский В.Ф.* Черная перчатка // Русские повести XIX века 20–30-х годов: В 2 т. Т. 2. М.–Л.: ГИХЛ, 1950. С. 220.

² *Гончаров И.А.* Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И.А. Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1986. С. 292–293.

³ Вопрос о том, кто виноват в непонимании художника публикой, можно решать по-разному. Одоевский описывал проблему восприятия искусства широко – в контексте философских рассуждений о мысли и выражении, о «раздоре между мыслию и словом» (в сокровищницу русской культуры эта концепция вошла изумительной фразой Ф.И. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»). В «Русских ночах» о «великой тайне», что «истина не передается», говорит персонаж Фауст: «... слова по-

имплицитные смыслы романов Гончарова составляют единую надсюжетную проблематику трех книг и перекликаются с философскими идеями В.Ф. Одоевского⁴.

Сложность восприятия гончаровских текстов обусловлена тем, что серьезные проблемы – антропологические, социальные, экономические – запрятаны писателем в подтекст, их не так легко уловить при беглом прочтении⁵. Творческий метод Гончарова предполагает игру с аудиторией:

хожи на морскую зрительную трубу, которая колеблется в руках у стоящего на палубе <...> предметы меняются беспрестанно, смотря по положению глаза; он видит много предметов, но ни одного явственно; к сожалению, слова наши еще хуже этого оптического инструмента – не на что и опереть их! мысли скользят под фокусом слова! мыслитель сказал одно – для слушателя выходит нечто другое». Эстетическая деятельность, как кажется, находится в лучшем положении: по словам Одоевского, она обладает особым свойством проникать «до души <...> непосредственно», без «искусственного логического построения». Однако и эта коммуникация, как утверждает мыслитель, пока далека от совершенства: «Отчего искусство не умеет еще говорить тем общим для всех языком, которым говорят: солнце, звезды и другие явления Природы? <...> Сколько веков работы еще нужно для того, чтобы искусство заговорило языком для всех доступным? <...> одна ли толпа в том виновата? нет ли в самом искусстве чего-то неполного, недосказанного? не требует ли оно новой, нам даже еще непонятной разработки?»

Гончаров также не винит публику за отсутствие проницательности; однако, в отличие от Одоевского, всю ответственность он возлагает на себя, на свой индивидуальный творческий метод, а не язык искусства в целом: «...если не заметили и не нашли того другие, что замечаю и нахожу я сам, значит, я – слабый художник...». Можно, конечно, спорить о доле сократовой иронии в этом самобичевании; в любом случае, понятность замысла выступает у Гончарова критерием качества его произведений.

⁴ И.А. Гончаров был знаком с князем В.Ф. Одоевским; исследователи считают, что он мог посещать музыкально-литературный салон князя в 1840-х годах. (См.: *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 15. СПб., 2017. С. 357). Эти обстоятельства позволяют ставить вопрос о влиянии идей Одоевского на творчество Гончарова. В статье рассматривается один аспект – тема идентификации личности.

⁵ Гончаров – признанный мастер детали, бытовых зарисовок, по-фламандски сочных жанровых сцен. Иногда эта слава мешает видеть в его книгах глубину, философскую проблематику общечеловеческой значимости – так, как, например, в кинематографе ярко сыгранная характерная роль может на всю оставшуюся жизнь ограничить амплуа актера в глазах режиссеров и критиков. Стереотипные представления о Гончарове-живописце оказались очень живучими, однако к концу XX века обострился интерес к поиску философского содержания его романов, в том

для него характерны многослойность повествования, умножение смыслов, иногда дополняющих, иногда взаимоисключающих друг друга. Самобытные особенности нарративного механизма писателя проявляются уже в его первом романе.

Общеизвестная трактовка «Обыкновенной истории» сводится к следующему: сентиментально настроенный юноша, Александр Адуев, приезжает в Петербург. Там его розовые мечтания сталкиваются с жизненными установками сурового дядюшки, успешного заводчика и чиновника Петра Ивановича Адуева. Под влиянием жизненных обстоятельств и наставлений старшего родственника Александр меняет свои убеждения; и в эпилоге перед нами предстает циник и карьерист, далеко превзошедший в этих качествах своего дядю. С другой стороны, сам Адуев-старший уходит в отставку на пике карьеры и продает отлаженное дело ради спасения пошатнувшегося здоровья жены. Публике этот финал романа кажется неожиданным; профессионалам – неподготовленным и слабым: по мнению критиков, резкие перемены в характерах героев не мотивированы. Но замысел Гончарова отнюдь не так прямолинейен, как может показаться.

На основании чего у читателя складывается мнение о персонажах? Во-первых, на основании того, какими представляют они себя сами. Александр без умолку твердит о собственном душевном и духовном превосходстве над окружающими. Петр Иванович не устает выказывать презрение к проявлениям чувствительности. Во-вторых, важную роль играет мнение жены Петра Ивановича, Елизаветы Александровны. Выступая по ходу сюжета в роли третьейского арбитра, она с большим сочувствием относится к Александру и страдает от черствости супруга.

Иными словами, читатель формирует свое отношение к героям на основании *мнений*. Между тем, по всему тексту романа рассыпаны *объективные* свидетельства, опровергающие видимость. Прежде всего, подлинный характер героев реализуется в их поступках, в отношениях с людьми: друзьями, родственниками, слугами, любимыми женщинами⁶. Кроме того, Гончаров внимательно «следит» за подсознательными проявлениями личности, например, важные сообщения содержатся в описани-

числе среди зарубежных исследователей. См., например: *Тирген П.* Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и Шиллер») // Русская литература, 1990. № 3. С. 18–33.

⁶ Подробнее об этом см.: *Казакова С.* «Карамзинский код» в романе И. Гончарова «Обыкновенная история» // Вопросы литературы. 2017. № 1. С. 66–87.

ях жилых помещений героев. Сведения об обстановке Адуева-младшего скупы и прозаичны; в интерьере дяди можно заметить немало деталей (вазы, бюстики и пр.), которые трудно совместить с амплуа расчетливого холодного дельца⁷.

Специфика нарративной стратегии «Обыкновенной истории» состоит в том, что субъективные мнения доминируют в повествовании настолько, что начинают вызывать безусловное доверие, а факты, напротив, рассеяны по тексту и при этом сообщают лишь косвенную информацию, требующую дополнительной «обработки».

Согласно неявной информации, герои вовсе не таковы, как им самим – и читателям – кажется. С первых страниц романа Александр провяляет себя как черствый эгоист, хотя, скорее всего, искренне не подозревает об этом; Петр Иванович, напротив, оказывается обладателем натуры чувствительной и артистичной, но – осознанно или нет – не позволяет этим свойствам прорваться на поверхность.

И дядя, и племянник не понимают себя, заблуждаются относительно собственных жизненных ценностей, поэтому ставят ложные ориентиры и выбирают неверные дороги. О том, что в романе речь пойдет об ошибках в поиске пути (а не о столкновении мечты с жизнью, как иногда считают), Гончаров недвусмысленно заявил в первой же главе, описывающей отъезд молодого барина в Петербург: «Перед ним <Александром> расстилалось множество путей, и один казался лучше другого. Он не знал, на который броситься. Скрывался от глаз только прямой путь; заметь он его, так тогда, может быть, и не поехал бы»⁸. Однако эта мысль была подана автором без акцента, вскользь, – практически вне контекста и без соответствующей подготовки читателя, что характерно для гончаровского приема нарративной иронии⁹.

В эпилоге оба Адуева после трудных блужданий приходят к логическому итогу. Каждый из них получает то, что более всего соответствует натуре и выявленным подспудным устремлениям: Александр добивает-

⁷ Подробнее об этом см.: Казакова С. Обыкновенный случай: «диалог» Гончарова со Скрибом // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 286–300.

⁸ Гончаров И.А. Обыкновенная история // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1997.

⁹ Под нарративной иронией понимается такой способ повествования, при котором автор подталкивает читателя к ложному выводу (однако не формулирует его) и при этом внедряет в текст малозаметные ключи к более глубокому пониманию произведения.

ся успеха в карьере, да к тому же крайне удачно женится; Петр Иванович наконец-то решается посвятить себя любимой женщине. То, что для большей части аудитории выглядит как забавная перипетия, резкий поворот сюжета в финале, на самом деле – хорошо и последовательно подготовленное проявление подлинной натуры героев.

Суть эпилога «Обыкновенной истории» можно выразить фразой из «Русских ночей» (Ночь восьмая. «Себастьян Бах»): «...кровь <...> обманутая воспитанием, образом жизни, привычкою, – вдруг пробудилась...»¹⁰. Гончарова, как и Одоевского, волнует идея познания и проявления «я». Сверхзадача «Обыкновенной истории» – вызвать читателя на размышления о самоидентификации личности – перекликается с программной постановкой вопроса в «Русских ночах»: «...понял ли ты себя? нашел ли ты себя? что сделал ты с своею жизнью?»¹¹ Это вопрошание – отклик на философскую проблематику, имеющую давнюю традицию в истории мировой мысли.

«Познай самого себя» – приписываемая Сократу максима в XIX веке возвратилась в интерпретации Г.В.Ф. Гегеля как «абсолютная заповедь». Немецкий философ относил ее к сфере духа, к тому, что «подлинно в человеке, подлинно в себе и для себя»; в значительно меньшей степени его заботило самопознание, направленное «на отдельные способности, характер, склонности и слабости индивидуума»¹².

В «Обыкновенной истории» Гончаров рассматривает вопрос и как писатель, и как философ – он преодолевает уровень единичности (и даже типизации) явления и показывает универсальность проблемы познания себя вне зависимости от типа характера, поколения и жизненных обстоятельств.

В романе «Обломов» тема самоопределения выводится на новый уровень – Гончаров вводит понятие «другого». Разработкой этого концепта мировая культура обязана трудам И.Г. Фихте и Гегеля. «“Я” есть всегда нечто обусловленное, которому противостоит некое другое <...> “Я” рассматривается при этом как находящееся в отношении к “не-я” и только благодаря этому последнему возбуждается деятельность самоопределения “я”», – это пересказ Гегелем позиции Фихте¹³.

¹⁰ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 177.

¹¹ Там же. С. 191.

¹² Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. Т. 3. М.: Мысль, 1977. С. 6.

¹³ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1974. С. 184.

В России XIX века диалектические спекуляции на тему “я” и “не-я” пришлось как нельзя более кстати – в эпоху роста национального самосознания концепт «другого» был транспонирован на эмпирический уровень и поднят на щит как необходимость знакомства с опытом других культур для ответа на вопрос «Кто мы?»

Отзвук дискуссий о себе и других угадывается в «Русских ночах» Одоевского. Двум приятелям – вымышленным авторам записок – «показалось, что отвечать: зачем живем мы? – можно тогда только, когда решим: зачем живут *другие*? Исследовать *других* во всех или по крайней мере в важнейших фазах земной жизни показалось им предметом любопытным»¹⁴. С этой целью приятели собрались в путь и пришли проститься с одним из родственников, степенным, всеми уважаемым пожилым человеком:

Узнав о цели нашего путешествия, он улыбнулся и сказал: «Молодость! молодость! Романтизм да и только! Что бы обернуться во-круг себя? уверяю вас, не езда далеко, вы бы нашли довольно материалов».

– Мы не прочь от этого, – отвечал один из <друзей>, – когда нам удастся посмотреть на других, тогда, может быть, мы доберемся и до себя; но начать с чужих, кажется, учтивее и скромнее¹⁵.

У Гончарова мысль о сравнении с другими звучит еще острее: без знаний о чужом опыте идея самоанализа не просто не полна, а не возникает в принципе. К этому выводу читателя подталкивает описание патриархального уклада обитателей Обломовки:

И как уголок их был почти непроезжий, то и неоткуда было почерпнуть новейших известий о том, что делается на белом свете: <...> Не с чем даже было сличить им своего житья-бытья; хорошо ли они живут, нет ли; богаты ли они, бедны ли; можно ли было чего еще пожелать, что есть у других¹⁶.

¹⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 41.

¹⁵ Там же. С. 56.

¹⁶ Гончаров И.А. Обломов // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 2000. С. 104. Далее в тексте ссылки на произведение даны по указанному изданию.

Кто же те другие, которых Гончаров имплицитно противопоставляет обломовцам? Случайно или нет, в тексте «Сна Обломова» обыгрываются основные черты быта колонии поселенцев Бентамии, описанной Одоевским в повести Ночи пятой «Город без имени». В Бентамии «с раннего утра <...> всякий принимался за свое дело <...> едва успевали обедать»¹⁷. В Обломовке тоже «нельзя сказать, чтоб утро пропадало даром в доме... стук ножей, рубивших котлеты и зелень в кухне, долетал даже до деревни... главною заботою была кухня и обед. Об обеде совещались всем домом». В Бентамии поутру «жители всех сословий поднимались с постели, боясь потерять понапрасну малейшую частицу времени». И в Обломовке, бывало, в «час всеобщего послеобеденного сна» кто-нибудь «быстро, без всяких предварительных приготовлений, вскочит обеими ногами с своего ложа, как будто боясь потерять драгоценные минуты, схватит кружку с квасом и, подув на плавающих там мух <...> промочит горло и потом падает опять на постель как подстреленный»¹⁸. «В семействах <Бентамии> не было ни бесполезных шуток, ни бесполезных рассеяний, – каждая минута дня была разočтена, каждый поступок взвешен, и ничто даром не терялось... не было минуты спокойствия, не было минуты того, что другие называли самонаслаждением, – жизнь беспрестанно двигалась, вертелась, трещала». В Обломовке, напротив, «продолжали целые десятки лет сопеть, дремать и зевать или заливаться добродушным смехом от деревенского юмора, или, собираясь в кружок, рассказывали, что кто видел ночью во сне»¹⁹. У колонистов «в обществах был один разговор – о том, из чего можно извлечь себе пользу? Появилось множество книг по сему предмету – что я говорю? одни такого рода книги и выходили. Девушка вместо романа читала трактат о прядильной фабрике; мальчик лет двенадцати уже начинал откладывать деньги на составление капитала для торговых оборотов». Обломовцы же «глухи были к политико-экономическим истинам о необходимости быстрого и живого обращения капиталов, об усиленной производительности и мене продуктов»²⁰. Что касается книг, то отец семейства, Илья Иванович Обломов, «и не подозревал в чтении существенной потребности, а считал его роскошью, таким делом, без которого легко и обойтись можно,

¹⁷ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 100.

¹⁸ Гончаров И. А. Обломов. С. 95.

¹⁹ Там же. С. 132.

²⁰ Там же. С. 127.

так точно, как можно иметь картину на стене, можно и не иметь, можно пойти прогуляться, можно и не пойти: от этого ему всё равно, какая бы ни была книга; он смотрел на нее как на вещь, назначенную для развлечения, от скуки и от нечего делать». Он брал в руки, «не выбирая, что попадет. Голиков ли попадет ему, *Новейший* ли *Сонник*, Хераскова *Россияда*, или трагедии Сумарокова, или, наконец, третьегодичные ведомости – он всё читает с равным удовольствием»²¹.

Как видим, практически каждое утверждение о жизни в колонии Бентамия находит свою оппозицию в тексте Гончарова: не успевали обедать – обед как главная забота; даже дети думают о торговых оборотах – глухи к истинам о необходимости обращения капиталов; разговоры исключительно о пользе – рассказы о содержании снов; чтение трактата о фабрике – сонник и третьегодичные газеты; отсутствие бесполезных шуток – добродушный смех от деревенского юмора (безудержный хохот в Обломовке – одна из ярчайших и запоминающихся сцен «Сна...»).

Смысловые переключки можно объяснить общностью исторического контекста, откликом писателей на злободневные вопросы эпохи; сложнее поверить в случайность совпадений на уровне лексики, где Гончаров будто иронично вторит описанию Одоевского, что наводит на мысль о намеренных аллюзиях к «Русским ночам»:

в Бентамии: «с *раннего утра*... всякий принимался за свое дело» (здесь и далее курсив мой. – С.К.), «ничто *даром* не терялось», «*поднимались с постели, боясь потерять* понапрасну малейшую частицу времени»;

в Обломовке: «нельзя сказать, чтоб *утро пропало даром*»; «...быстро <...> *вскочит* <...> с своего ложа, как будто боясь потерять драгоценные минуты».

Интертекстуальные связи просматриваются также между «Сном Обломова» и повестью Одоевского «Бригадир» («Ночь четвертая»). Рассказ о детстве Илюши Гончаров использует для объяснения формирования личности заглавного героя. Эта же концепция – выведение характера из детского опыта – реализована в тексте Одоевского.

Персонаж «Русских ночей» Бригадир после своей кончины, никем не оплаканной, является к автору записок в надежде найти понимание. Он

²¹ Там же. С. 136.

сожалеет о раннем угасании своих сил: «...я – оторопел на всю жизнь: на все мои душевные способности нашло какое-то онемение; нечему развернуть их: они еще в почке, а уж раздавлены всем, меня окружающим»²². Его мучает тоска по нереализованным возможностям; лишь в последний миг открылись ему «ненасытная жажда познаний, стремление действовать, потрясать людей силою слова, оставить по себе резкую бразду в умах человеческих»²³.

Угасание жизненных сил и нереализованные возможности – эти темы звучат и в романе «Обломов». Описывая своего героя, Гончаров прибегает к сходной метафоре: подобно неразвернувшейся «почке» (образ Одоевского), «цвет жизни <Обломова> распустился и не дал плодов»²⁴. И лишь в мечтах Илья Ильич был полон сил: любил «вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем <...> Или изберет он арену мыслителя, великого художника: все поклоняются ему; он пожинает лавры; толпа гоняется за ним»²⁵.

Персонаж Одоевского, пытаясь оправдаться, предлагает взглянуть на китайские тени – они представляют его прошлое. Вот он сначала в родительском доме. Отец занят «службою, картами и псовой охотой»; воспитывает в меру своего понимания («кормит, поит, одевает, бранит, сечет»). Матушка, увлеченная «надзором за нравственностью целого околотка», имеет мало времени для присмотра за сыном. Она «нежит, лелеет, лакомит» его, а также учит приличиям, тоже в меру своих представлений (заставляет притворяться, говорить не то, что думаешь, «быть почтительным к родне; выучивать наизусть слова, которых она не понимает»). От учителя проку мало – его толкования в голове ребенка не задерживаются; зато «уроки» невежественной и развратной челяди он понимает и усваивает²⁶.

Потом 13-летним мальчиком его отдают на военную службу. Сержантский мундир, караул, ученья... но по большей части днем приходится ездить «по родне и начальникам». Во взрослую жизнь герой вступает ничто лишенный способности думать, без каких-либо собственных убеждений: «В голове у меня <...> одни батюшкины мысли; если как-нибудь

²² Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 72.

²³ Там же. С. 75.

²⁴ Гончаров И.А. Обломов. С. 54.

²⁵ Там же. С. 57–58.

²⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 71.

придет мне в голову мысль, не похожая на батюшкину, то я от нее отмаливаюсь, как от бесовского наваждения»²⁷.

Илюшу Обломова, конечно, в детстве не секли; его все только нежили, лелеяли и лакомили: «мать осыпала его страстными поцелуями», «штат и свита дома <...> ласками и похвалами»; после чего «начиналось кормление булочками, сухариками, сливочками»²⁸. В 13–14 лет (как и герой Одоевского) Илюша покидает дом – едет в соседнюю деревню учиться в пансионе. Учеба проходит с той же степенью расслабленности, что и служба юного сержанта. Как и у героя Одоевского, главным учителем Илюши становится сама жизнь: «Детский ум <...> наблюдает все совершающиеся перед ним явления; они западают глубоко в душу его, потом растут и зреют вместе с ним»²⁹.

Более теплая тональность в описании Обломовки лишь подчеркивает сходство выводов Гончарова и Одоевского – в будущем проявится то хорошее и плохое, что бессознательно впитал ребенок в ранние годы. Как ни уютен мир детства, он несет свою меру ответственности за рассеянный образ жизни Ильи Ильича, повторяющий модель предков:

Может быть, Илюша уж давно замечает и понимает, что говорят и делают при нем: как батюшка его <...> день-деньской только и знает, что ходит из угла в угол, заложив руки назад, нюхает табак и сморкается, а матушка переходит от кофе к чаю, от чая к обеду; что родитель и не вздумает никогда поверить, сколько копен скошено или сжато, и взыскать за упущение <...>

Может быть, детский ум его давно решил, что так, а не иначе следует жить, как живут около него взрослые. Да и как иначе прикажете решить ему?³⁰

При всем различии двух текстов (их жанров, сюжетов, характеров заглавных героев), переключки между ними весьма заметны. Они прослеживаются, прежде всего, на уровне структурной организации нарратива – оба автора используют прием флэшбэк (ретроспектива), возвращающий читателя в прошлое персонажа; обозначен особый нарратив-

²⁷ Там же. С. 72.

²⁸ Гончаров И.А. Обломов. С. 90–91.

²⁹ Там же. С. 92.

³⁰ Там же. С. 120–121.

ный статус детских сцен: у Гончарова это сон, у Одоевского – китайские тени. Можно увидеть и некоторые смысловые параллели. Одоевский и Гончаров ставят одни и те же философские проблемы – природа личности, источник ее формирования, культурная идентичность – и решают их в едином ключе: становление героев определила среда; они принадлежат ей и соотносят себя с ней.

Важная часть культурной идентификации – конструирование представлений о будущем. В эпилоге «Русских ночей» персонажи Одоевского размышляют о судьбе народа «шестой части света», поставленного «на рубеже двух миров». «Велико наше звание и труден подвиг!» – таков вывод авторов записок³¹. Посмотрев другие страны, они призывают углубиться в себя, искать спокойствия в «триединстве веры, науки и искусства». Другие персонажи – читатели записок – спорят о силе или слабости Европы.

Надежда на то, что Россия отыщет свой собственный путь, пронизывает содержание «Обрыва», третьего романа Гончарова. Переключки в размышлениях двух писателей о науке, искусстве, о вере и будущем «исполинской» страны заслуживают отдельного исследования.

Подводя итог, можно сказать, что Гончаров предстает как писатель, чьи творческие искания находились в эпицентре проблем, рассматриваемых мировой философской мыслью. Философскую проблематику можно считать одним из факторов, объединяющих гончаровскую трилогию в единый текст.

Гончаров создал уникальные, изощренные приемы имплицитной презентации философского знания в художественных образах. Этот тайный код практически выпал из поля зрения современников, о чем сожалел сам писатель.

Интертекстуальные связи между романами Гончарова и «Русскими ночами» Одоевского, намеренно или подсознательно вплетенные в ткань произведений его младшего современника, углубляют смысл художественных высказываний и укрепляют репутацию Гончарова как преемника традиции русского философского романа.

³¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 202.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук: В 3 т. М.: Мысль, 1974–1977.
2. *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997 – ...
3. *Гончаров И.А.* Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1986. 592 с.
4. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи // Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 31–246.
5. *Тирген П.* Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и Шиллер») // Русская литература. 1990. № 3. С. 18–33.

ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ Ю.Н. ГОВОРУХИ-ОТРОКА (НА МАТЕРИАЛЕ КРИТИЧЕСКОГО ЭТЮДА О Л.Н. ТОЛСТОМ)¹

Е.М. ЗАХАРОВА (ЗЕНОВА)

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

Аннотация: Начало литературно-критической деятельности Ю.Н. Говорухи-Отрока (1854–1896) приходится на период 80–90-х годов XIX века. Рецензии, театральные заметки и публицистические статьи выходили на страницах газет («Харьков», «Южный край», «Московские ведомости») и журналов («Мир», «Русское обозрение», «Русский вестник»). В виде отдельных изданий были опубликованы работы о творчестве В.Г. Короленко (1893), И.С. Тургенева (1894), а также «Заметки о прогрессе и цивилизации» (1897). Особого внимания заслуживает книга критика о Л.Н. Толстом (1890). В статье будет выделен философский аспект критического этюда «Последнее произведение графа Л.Н. Толстого». Книга представит как структурно-семантическое единство не только благодаря имплицитным и эксплицитным категориям, но и за счет общности идейно-смыслового наполнения. Целью работы является обнаружение онтологии и целостности монографического исследования литературного критика посредством обращения к поэтике.

Ключевые слова: Структурно-семантическое единство, цикл, философская критика, поэтика, художественность, категории оценки.

Ю.Н. ГОВОРУХА-ОТРОК КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ ФИЛОСОФСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Вопрос о первенстве в сфере философии и литературной критики поднимался неоднократно. Так, в лекциях В.Н. Тростникова, посвященных православным мыслителям XIX века², говорится о том, что Вл. Со-

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

² *Тростников В.Н.* Русские православные мыслители XIX века. [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/trostenikov/russkie-pravoslavnye-mysliteli-xix-veka/slushat> (Дата обращения: 21.06.2019).

ловьев – первый профессиональный русский философ. Тот, в роду которого были как философы, так и представители духовенства, отмечает исследователь, в своей собственной деятельности дал синтез обеих линий, положив начало религиозной философии. Имя Вл. Соловьева в двухтомном собрании работ Ю.Н. Говорухи-Отрока «Во что веровали русские писатели?» встречается более пятидесяти раз. Как литературное, так и собственно философское творчество Соловьева под разными ракурсами неоднократно становилось в центре внимания критика. Пересечение интересов двух во многом несхожих фигур можно объяснить их обоюдным интересом к онтологическим вопросам. Известно, что и Вл. Соловьев неоднократно выступал в роли литературного критика. И в связи с этим возникают вопросы о лидерстве: кого следует считать зачинателем философского направления литературной критики; чье имя должно открывать ряд представителей историко-литературного направления с одной из самых непростых судеб.

Начало профессиональной литературной деятельности Юрия Николаевича Говорухи-Отрока относится ко второй половине 80-х годов XIX века. Именно в это время критик стал постоянным автором газеты «Московские ведомости», а с 1889 года – главой литературного отдела и центральной хроники. Менее чем за десять лет сотрудничества с этой газетой и другими изданиями критик сумел опубликовать значительное количество статей, разнообразных по своей тематической направленности и жанровой природе.

Среди существующих в настоящее время исследований, посвященных творчеству Говорухи-Отрока, нет однозначного мнения относительно того, как следует интерпретировать традицию, в которой работал критик. И все же можно выделить, как минимум, три точки зрения, которые определяют оригинальность взглядов критика и их воплощение в литературно-критических работах. Так, Ю.В. Зверева считает Говоруху-Отрока «одним из самых первых представителей философского направления в критике», который, интерпретируя произведения искусства, в качестве «теоретической базы» опирался на христианскую философию³.

Близким данной точке зрения следует считать подход, согласно которому Говоруха-Отрок «примыкал к христианско-почвенническому на-

³ Зверева Ю.В. Философская критика 90-х годов XIX века: на материале статей Ю.Н. Говорухи-Отрока и А.Л. Вольнского. Дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006. С. 36.

правлению мысли»⁴, а также характеристику Говорухи-Отрока как представителя консервативной критики.

Приверженность Говорухи-Отрока взглядам разнородной по своему составу консервативной критике⁵, исповедание ортодоксального православия, с точки зрения О.А. Гончаровой, определили отношение литератора к искусству и его позицию среди современных ему школ и направлений. Исследовательница утверждает, что критик являлся «основоположником нового направления в литературной критике – христианско-эстетического»⁶. В работах Говорухи-Отрока можно видеть, что для него важнейшим фактором при осмыслении литературного произведения являлось преобладание в творчестве художника «духовного начала над сиюминутным, повседневным. <...> Следование христианскому настроению и художественное отражение христианских идеалов он считал сильной стороной писателя, отступление от них – слабой»⁷.

Наиболее приемлемое определение характера творческой деятельности Говорухи-Отрока дает Е.В. Иванова, говоря о том, что «не христианские ценности вообще, а именно ценности православия положены были в основу его культурного идеала»⁸. Следует также подчеркнуть, что взгляды критика на искусство в большой степени продолжали традицию, обозначенную А.С. Хомяковым, И.В. Киреевским, К.С. Аксаковым и другими славянофилами.

Итак, можно видеть, что сочетание таких идейных систем как почвенничество, славянофильство, христианство, консерватизм сформировало своеобразие взглядов Говорухи-Отрока и оказало решающее воздействие на его литературно-критическую деятельность. Он оценивал искусство, опираясь на христианское учение, и задачей литературной критики считал обнаружение в произведении смысла, значимого «в ду-

⁴ Гончарова О.А. Русская литература в свете христианских ценностей (Ю.Н. Говоруха-Отрок – критик). Харьков: Майдан, 2006. С. 5.

⁵ О.А. Гончарова отмечает, что объединяющее начало критиков-консерваторов состоит лишь в «общности взглядов: защите самодержавия и национальных основ русской жизни, отрицании революции, вере в реформаторское обновление России» (Гончарова О.А. Русская литература в свете христианских ценностей (Ю.Н. Говоруха-Отрок – критик). С. 40).

⁶ Там же. С.45.

⁷ Там же. С.47–49.

⁸ Иванова Е.В. Ю.Н. Говоруха-Отрок: судьба и идеи // Говоруха-Отрок Ю.Н. Во что веровали русские писатели. Т. 1. С. 65. СПб.: Росток, 2012.

ховной жизни отдельного человека и общества в целом»⁹. Следовательно, учитывая личность автора как организующий принцип в структуре литературно-критических статей, следует попытаться проследить, каким образом своеобразие взглядов Говорухи-Отрока оказывает влияние на различные уровни в структуре статей.

«КРИТИЧЕСКИЙ ЭТЮД О Л.Н. ТОЛСТОМ» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Ю.Н. ГОВОРУХИ-ОТРОКА

Малоизученность литературно-критического творчества Говорухи-Отрока не в последнюю очередь вызвана фактами его биографии. Известно, что в юности критик имел отношение к оппозиционному движению. К негативным обстоятельствам следует отнести также испытываемые им материальные трудности, проблемы со здоровьем и рано оборвавшийся жизненный путь. Однако, несмотря на объективные причины, наследие критика включает богатейший объем газетных и журнальных публикаций. Известно, что в среднем автору приходилось публиковать тексты общим объемом печатный лист в неделю.

Тем не менее, репертуар опубликованных работ вбирает в себя довольно ограниченную группу текстов, вышедших в качестве самостоятельных изданий. Дебютом стала опубликованная в 1890 году книга о Л.Н. Толстом. Данная работа не только концентрирует в себе всю совокупность взглядов критика относительно автора «Власти тьмы», «Крейцеровой сонаты», «Плодов просвещения», но и в сравнительно сжатом виде демонстрирует специфику всей литературно-критической деятельности Говорухи-Отрока.

Парадоксально, что трилогия о Толстом как в количественном, так и в качественном отношении в большей степени сосредоточена на раскрытии идейных аспектов мировоззрения самого критика по сравнению с аналитическим рассмотрением художественных произведений

ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

Структурно-семантическое единство в этюде возникает благодаря эксплицитным (заглавия, эпиграфы, композиция) и, что более важно, им-

⁹ Там же. С. 52.

плицитным категориям (мотивы, образ автора, сюжет). Главное – в книге воплощается единый сюжет. Имплицитная связь образуется благодаря общей сверхзадаче. Толстой для критика – априори великий мыслитель, однако его неверные установки, считает Говоруха-Отрок, привели к ложному мирозерцанию. И поэтому данную трилогию возможно рассматривать как развернутую аналитическую проверку на соответствие православному мирозерцанию.

Наименее разработанной в трудах о специфике литературной критики является проблема сюжета. Сложность в выявлении данной категории заключается в самой природе литературной критики, в ее пограничном положении между наукой, литературно-художественным творчеством и публицистикой. То, каким образом строятся суждения об отдельных произведениях, а также на чем именно делается акцент, позволяет сделать следующий вывод: Толстой и в роли писателя, и в качестве исторической биографической личности, становится для Говорухи-Отрока «критическим персонажем»¹⁰.

Собственная же деятельность для Говорухи-Отрока есть философское рассуждение, в то время как задача обозначена как поиск художественности. Истинный художник для критика – всегда реалист. Категориальный аппарат статьи о драме «Власть тьмы» насыщен опорными словами: художественность, реализм, а также оппозициями: житейское – жизненное, вечное – нигилизм: в пьесе «должен быть изображен покаянный подвиг русского мужика»; «толстовская “Власть тьмы” волнует только нервы зрителя, а не душу его»; «искусство всегда воспроизводило и будет воспроизводить <...> только вечное»¹¹.

В работе о «Крейцеровой сонате» критик вовсе отказывается от эстетического рассмотрения текста, поиска художественных достоинств и недостатков. Он подчеркивает, что содержащиеся в повести мысли не отличаются новизной. В философской литературе, в частности у Шопенгауэра, «давно прозвучали те же, что и у Толстого, мысли о женщине, о

¹⁰ Термин «критический персонаж» принадлежит А.М. Штейнгольд и обозначает явление, при котором литературный герой перестает быть для критика вымышленным персонажем, «превращаясь» в фактически реальное историческое лицо (см. об этом: *Штейнгольд А.М.* Анатомия литературной критики. Природа. Структура. Поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 188, 190).

¹¹ *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Последнее произведение графа Л.Н. Толстого: Критический этюд. М.: Университетская тип., 1890. С. 93, 94.

браке и о любви»; «Толстой является уже не столько художником, сколько проповедником, те же воззрения просто изложены – и изложены гораздо хуже и слабее, нежели там, откуда они почерпнуты»¹².

Нелестный отзыв Говорухи-Отрока относительно манеры Толстого и способа подачи обозначенных идей, как представляется, вызван тем, что сам круг идей оказался мировоззренчески не близок критику. Отсюда крайняя оценочность текста: «скука длиннейших рассуждений»; «избитые темы о женском кокетстве»¹³. Центр статьи – противопоставление взглядов на брак Познышева христианским воззрениям.

Сам критик оказывается в роли проповедника, насыщая свой текст такими суждениями, как:

«Вне таинства нет брака, а есть только разврат, прикрытый обесмысленною и обездушенною формой брака»; «Весь ужас религиозно-философского учения графа Толстого <...> заключается в том, что оно ставит людей в безвыходное положение. Отрывая строгую христианскую мораль от учения об искупительной жертве Спасителя, он подчиняет людей какому-то слепому року, который называет законом жизни. Отступление от этого закона, или грех, говоря на языке христианства, по учению графа Толстого, уже непоправим, ибо понятие о покаянии, об искуплении греха им отринуту»¹⁴.

Статья представляет собой развернутое толкование взглядов на смысл христианского брака:

«Требование целомудрия в браке вытекает здесь не из примера животных, как у графа Толстого, не из соображений о нравственном комфорте и о физической гигиене, а из самой идеи брака, из взгляда на брак как на христианский подвиг»; «Тем, у кого есть столько душевной силы, чтобы совершить подвиг аскетизма, – оно [христианство] предлагает этот подвиг; слабейшим оно предлагает и подвиг слабейший – подвиг в браке и семье, – но все же христианский подвиг...»¹⁵.

¹² Говоруха-Отрок Ю.Н. Последнее произведение графа Л.Н. Толстого: Критический этюд. С. 97.

¹³ Там же. С. 97.

¹⁴ Там же. С. 101, 105.

¹⁵ Там же. С. 103.

В каждом слове чувствуется полемический задор критика, а также последовательное неприятие всей системы взглядов Толстого. Идеи художественного текста проблематизируются до уровня актуального настоящего: «Христианство подняло идею брака на такую высоту, дальше которой уже некуда идти; оно возвело брак до степени таинства. И отрицание этого идеала, непонимание и непризнание его доказывают лишь, что среди нашего так называемого образованного общества уровень идеальных запросов понизился, стремление к идеалу ослабело, а самые идеалы оскудевают и мельчают...»¹⁶.

Если предыдущие тексты концентрировались вокруг таких понятий, как «покаяние» и «брак», то работа о драме «Плоды просвещения» связана с проблемой образования. В кругозор автора здесь входит одновременно несколько произведений Толстого, в частности рассматривает он и «Анну Каренину», ибо в романе освещаются те же проблемы. Так, Каренин характеризуется следующими словами:

«Обременив свой ум всевозможными познаниями, он в то же время опустошил свою душу, и в этой опустошенной душе он не нашел уже ничего, что можно было бы противопоставить обрушившемуся на него несчастью. Он иссушил в этой душе источник живой веры, живой любви, живого духовного общения со своим народом – и его жизнь оказалась точно так же жизнью без опоры прочной»; «эта-то душевная пустота создает почву для увлечений спиритизмом, пиетизмом и т.п.»; «И здесь снова и снова видим мы, что эта “пустота жизни” и пустота душевная есть результат ложного просвещения, результат того, что наше общество восприняло и воспринимает европейскую цивилизацию в потемках, вне света своего просвещения»; «Это <...> легкая сатира против тех же <...> рабов цивилизации»; «В жизни, изображенной графом Толстым, поражает отсутствие какого бы то ни было содержания, отсутствие даже намек на что-нибудь духовное, на какую бы то ни было душевную жизнь»¹⁷.

Постоянный компонент критических суждений Говорухи-Отрока – публицистические обобщения, связанные с центральной проблемой, од-

¹⁶ Там же. С. 113.

¹⁷ *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Последнее произведение графа Л.Н. Толстого: Критический этюд. С. 115, 118.

нако направленные на современного ему читателя: «Возьмите наше “интеллигентное” общество вообще – и вы увидите в его жизни множество “интеллигентных” предрассудков, которые, однако, именно и считаются признаком “просвещенного образа мыслей” и против которых никто не восстает...»¹⁸.

Именно неприятие гуманизма, пришедшего из Европы, как светской этической системы привлекает в толстовском Илье Ильиче Говоруху-Отрока. К.А. Смолина отмечает, что, с точки зрения Говорухи-Отрока, «все усилия европейской науки, искусства, философии направлены не к достижению “правды Божией” <...>, но к достижению нравственного и материального комфорта, то есть к достижению сугубо земных желаний и целей. О душе, бессмертной человеческой душе уже никто не задумывается», поэтому европейская цивилизация признавалась критиком хулой «на Духа Святого»¹⁹. В то время как для Говорухи-Отрока законом жизни, как было отмечено еще В.В. Розановым, были «вечность» и «милосердие»²⁰.

В комедии Толстого «Плоды просвещения» противопоставление отрицательных и положительных типов основано на их социальной принадлежности. Интеллигенция, образованное общество подается как концентрация всех нравственных пороков, в то время как народ в изображении Толстого описан в идеализированном виде. Но такой подход есть, по мысли Говорухи-Отрока, упрощение, так как «дело тут не в пороках и добродетелях того или другого лица из народа и из “интеллигенции”, а в общем настроении мысли и чувства в народе и в “интеллигенции”»²¹. Сугубо благообразные, с одной стороны, и отрицательные, с другой, типы встречаются повсеместно, вне зависимости от материального достатка и происхождения. Но даже при таком выводе именно категория «народное» служит камертоном для нравственной оценки: «Несомненно, и теперь среди образованного общества можно найти отдельные лица, которые проникнуты мирозерцанием народным <...>»²².

¹⁸ Там же. С. 119.

¹⁹ *Смолина К.А. (Кокшeneва)*. Ю.Н. Говоруха-Отрок и задачи консервативной литературной критики // *Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX – начала XX в.* / отв. ред. К.А. Кокшeneва (Смолина). М., 2001. С. 189.

²⁰ *Розанов В.В.* Вечная память // *Памяти Ю.Н. Говорухи-Отрока: Сб. ст. из «Русского обозрения»*. С. 51.

²¹ *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Последнее произведение графа Л.Н. Толстого: Критический этюд. М.: Университетская тип., 1890. С. 120.

²² Там же. С. 120.

В другой части критического этюда понятие «народное» сближается с категорией «христианского»; в интерпретации критика они становятся контекстуальными синонимами: «Да, это слово [спокойное восприятие смерти] христианское и народное, это слово, которое проникло всю духовную организацию Лизы [Калитиной], именно благодаря тому что она еще с детства соприкасалась со стихией народной»²³.

Критику не свойственно оставлять обозначенную проблему без объяснения ее причин. С его точки зрения, взгляды разных слоев отличаются, потому что «народ наш в общем <...> не оторвался от Церкви и его мирозерцание есть мирозерцание церковное, поскольку он в темноте своей мог усвоить это»; «Контраст между народом и интеллигенцией не столько в формах быта, как думает граф Толстой, сколько в настроении»²⁴.

Та же проблема – отсутствия прямой зависимости между мирозерцанием и положением личности в обществе – продолжает рассматриваться в статье о повести «Смерть Ивана Ильича»:

«дело не в большей или меньшей сложности жизни людей из народа и людей так называемой “интеллигенции”. Просто умирает человек из народа, потому что смерть и смысл смерти ничем не заслонены от его духовных очей, просто умирает Гамлет, потому что силою всеразъедающего анализа он рассеивает мираж, заслоняющий от него смерть, разрывает завесу сверху донизу и за эту завесой видит не ужасный костлявый скелет, а занимающуюся зарю жизни...»; «Вопрос о жизни и смерти впервые был поставлен перед нашим обществом, которое в этом гораздо более невежественно, нежели последний мужик»²⁵.

Интеллигент вроде Ивана Ильича, одновременно адресат литературной критики Говорухи-Отрока и обычный человек, представитель большей части среднеобразованного общества. Именно поэтому критик так подробно останавливается на том, как «Иван Ильич живет, думает, чувствует так, как все», как «душа-то этого Ивана Ильича, “обнищавшая” душа его обнажается, показывается предсмертная тоска этой души, ее ужас, ее муки; показывается <...> бессмертная душа человечес-

²³ Там же. С. 123.

²⁴ Там же. С. 121.

²⁵ Там же. С. 125, 126.

кая»²⁶. Говоруха-Отрок подчеркивает его поиск опоры, заполнения внутренней, духовной пустоты, потому что «как в обществе, изображенном Гоголем, так и в обществе, изображенном Толстым, совершенно отсутствует какая бы то ни было духовная жизнь»²⁷. Для такого общества характерны: «служба с формальным к ней отношением, желание вести знакомство с людьми рангом повыше, карты, сплетни <...> и главное, чтобы быть, как все, и жить, как все...»; «Значение смерти во всем размере чувствуют у нас лишь в народе, который не прерывает общения со своими умершими, молится за них, поминает их и, конечно, имеет больше радостей, чем мы; чувствуется это значение еще где-нибудь в глухих монастырях, где вникают в «“писания” мистических и аскетических писателей <...>»²⁸. Оценка повести «Смерть Ивана Ильича» – наиболее положительный отзыв Говорухи-Отрока о творчестве Толстого, но не из-за художественного мастерства писателя, а из-за выбранной им темы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературно-критический этюд о Толстом в целом строится на тезисах, имеющих методологическое, программное значение для деятельности Говорухи-Отрока.

Философия, лежащая в основе суждений Говорухи-Отрока о творчестве Толстого, теснейше связана с практикой христианской жизни. Анализ идейного ядра художественных произведений предпринимается критиком с целью обращения к личностным вопросам бытия: покаяние, брак, образование. Эстетическая сторона ни в одном из разделов критического этюда о Толстом не становится главным объектом внимания для Говорухи-Отрока. В целом его критическому методу не свойственно углубление в формальные аспекты художественного текста, хотя нельзя не почувствовать несколько извиняющуюся интонацию в словах критика, каждый раз, когда данная установка специальным образом оговаривается: «О художественных достоинствах нового произведения графа Л.Н. Толстого незачем много распространяться»²⁹.

²⁶ *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Последнее произведение графа Л.Н. Толстого: Критический этюд. С. 128.

²⁷ Там же. С. 142.

²⁸ Там же. С. 142.

²⁹ Там же. С. 113.

Следствием подчеркнутой резкости суждений Говорухи-Отрока в отдельных случаях становится уход от объективного анализа произведения или оставление незамеченными некоторых его сторон. Объединяет статьи и способ выстраивания сюжета как оппозиции: «вечное» и «житейское» – в творчестве Толстого. Критик намеренно придает суждениям остроактуальный характер. И в этом проявляется другая сторона организации статей Говорухи-Отрока: стремление придать суждениям вневременной смысл.

Таким образом, постоянное слагаемое в статьях Говорухи-Отрока – выход за рамки литературного произведения к внеэстетической действительности, степень проявления публицистичности варьируется в зависимости от объекта критического суждения.

Как литературный критик, журналист и публицист Говоруха-Отрок был убежден в том, что литература – это «дело высокое и святое»³⁰, считал ее храмом, в котором «”торжникам” нет места», а настоящих писателей – мучениками³¹. Ссылаясь на слова Н.Н. Страхова о том, что критика «есть некоторое философское рассуждение», Говоруха-Отрок утверждает: «художественное произведение есть некий малый мир, <...> задача критики – обнаружить, раскрыть смысл этого мира, как задача философа заключается в том, чтоб обнаружить, раскрыть смысл мироздания»³². Обращение к наследию Говорухи-Отрока показывает, что занятие литературной критикой представлялось ему более важной миссией, чем изолированное рассмотрение достоинств и недостатков произведения, чем кропотливый анализ текста. «Духовному складу Говорухи гораздо более соответствовала проповедь мирозерцания. Ей он посвятил большую часть своих сил и большую часть своей литературной критики»³³, – отмечал Л.А. Тихомиров. «Он был положительный проповедник, истолковывал русско-православную идею»³⁴, – делает вывод современный исследователь. Внимание автора в основном сосредотачивалось вокруг идеи произведения и тех полезных мыслей, которые может извлечь для

³⁰ Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. С. 245.

³¹ Говоруха-Отрок Ю.Н. Нечто о литературе // Говоруха-Отрок Ю.Н. Не бойся быть православным, или Русско-православная идея. С. 343.

³² Говоруха-Отрок Ю.Н. Во что веровали русские писатели. Т. 1. С. 739.

³³ Памяти Ю.Н. Говорухи-Отрока: Сб. ст. из «Русского обозрения». М., 1896. С. 12.

³⁴ Смолина К.А. (Кокшениева). Ю.Н. Говоруха-Отрок и задачи консервативной литературной критики. С. 185.

себя читатель. Немаловажным было для критика и то, как раскрывается личность автора на страницах созданного им мира. Говоруха-Отрок был философским публицистом в литературной критике, так как написанные им очерки вбирали в себя, помимо решения собственно художественных, эстетических задач, постановку вопросов общечеловеческой значимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненкова Е.И.* Гоголь и русское общество. СПб.: Росток, 2012. 750 с.
2. *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Не бойся быть православным, или Русско-православная идея / Сост. А.Д. Каплина, предисл., примеч. А.Д. Каплина и О.А. Гончаровой / Отв. ред. О.А. Платонов. М.: Русская цивилизация, 2015. 768 с.
3. *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Во что веровали русские писатели: В 2 т. СПб.: Росток, 2012.
4. *Говоруха-Отрок Ю.Н.* Последнее произведение графа Л.Н. Толстого: Критический этюд. М.: Унив. типография, 1890. 85 с.
5. *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. 340 с.
6. *Гончарова О.А.* Русская литература в свете христианских ценностей (Ю.Н. Говоруха-Отрок – критик). Харьков: Майдан, 2006. 163 с.
7. *Зверева Ю.В.* Философская критика 90-х годов XIX века: на материале статей Ю.Н. Говорухи-Отрока и А.Л. Волынского. Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006. 171 с.
8. Памяти Ю.Н. Говорухи-Отрока: Сб. ст. из «Русского обозрения». Унив. типография. М., 1896. 82 с.
9. *Смолина К.А.* (Кокшенева). Ю.Н. Говоруха-Отрок и задачи консервативной литературной критики // Российский консерватизм в литературе и общественной мысли XIX – начала XX в. / Отв. ред. К.А. Кокшенева (Смолина). М., 2001. С. 176–210.
10. *Тростников В.Н.* Русские православные мыслители XIX века. [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/trostnikov/russkie-pravoslavnye-mysliteli-xix-veka/slushat/>. (Дата обращения: 21.06.2019).
11. *Штейнгольд А.М.* Анатомия литературной критики. Природа. Структура. Поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 200 с.

ФРАНЦИСКАНСКИЙ КОД В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ И ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

А.А. МЕДВЕДЕВ

Тюменский государственный университет

Аннотация: Образ св. Франциска Ассизского в текстах Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева, С.Н. Дурылина, С.М. Соловьева раскрывается как устойчивый код – ключевой парадигмальный образ в решении ключевых проблем нового религиозного сознания начала XX века (синтез «церкви» и «мира», «духа» и «плоти», «Бога» и «человека», «культуры» и «христианства», «личности» и «универсума»). В статье выявляется, что книги Г. Тоде, П. Сабатье, поэма Д.С. Мережковского, исследования В.И. Герье задали вектор и парадигму восприятия св. Франциска в литературе и философии Серебряного века, где средневековый аскетический дуализм (отрицание мира как греховного) преодолевается францисканским переживанием Евангелия (Христа как Богочеловека) – любвеобильным приятием творения как благого («пантеизм»), человека (карикативное служение ближнему) и христианским оправданием творчества (идея, восходящая к концепции Г. Тоде о Франциске как инициаторе итальянского Ренессанса).

Ключевые слова: философия и литература Серебряного века, Франциск Ассизский, францисканский код, Мережковский, Бердяев, С. Соловьев.

На рубеже XIX–XX веков в русской культуре происходит настоящее открытие, «Ренессанс» св. Франциска Ассизского, когда расцветает русская францисканиана, к которой можно отнести ключевые фигуры Серебряного века: Д. Мережковского, С. Дурылина, С. Соловьева, Эллиса, А. Добролюбова, Б. Пастернака, М. Волошина, М. Пришвина и многих других... В.В. Розанов, отмечая в 1911 году частые упоминания итальянского святого в литературе, философии, критике, определяет его как «литературного русского святого», «единственного святого» русской интеллигенции¹. Эта новая волна интереса к Франциску в России проявляется в многочисленных русскоязычных переводах францисканской литерату-

¹ *Розанов В.В.* Религиозный «эклетицизм» и «синкретизм» (Из воспоминаний о Вл.С. Соловьеве) // *Розанов В.В. Собр. соч.: [В 30 т.]. [Т. XXI]: Террор против русского национализма (Статьи и очерки 1911 года) / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 2011. С. 154.*

ры². Знаковым явлением в русской рецепции св. Франциска этого периода стал и посвященный ему семинар профессора С.-Петербургского университета И.М. Гревса (середина 1900-х – начало 1910-х годов)³.

Первооткрывателем этого францисканского «Возрождения» можно считать Д.С. Мережковского – ему принадлежит первое развернутое поэтическое переложение жития итальянского святого – поэма «Франциск Ассизский (Легенда)» (1891), создавая которую он опирался на широкий корпус латинских и французских источников⁴. В поэме Мережковского ключевой является антитеза ложного христианского аскетизма и христианской любви и радости, выраженная в диалоге отшельника Сильвестра, ушедшего от мира, и св. Франциска, наоборот, решающего уйти в мир. Сильвестр предлагает Франциску аскетический путь усмирения греховной плоти и осуждения радости как греха:

Говорил Сильвестр Франциску: «Плоть,
Плоть проклятую смири цепями

² «Цветочки св. Франциска» вышли в нескольких русскоязычных переводах, отдельно или вместе с житийными (Жития Фомы Челанского, «Зерцало совершенства» в сокращении) и биографическими текстами («Житие святого Франциска» Сергея Северного (С.Н. Дурылина), «Францисканские легенды» Анатоля Франса). Важнейшими биографическими изданиями, через которые итальянский святой открывался русскому читателю, стали переведенная с французского и изданная по инициативе Л.Н. Толстого книга протестантского пастора Поля Сабатье «Жизнь Франциска Ассизского» (М., 1895) и книга проф. В.И. Герье «Франциск. Апостол нищеты и любви» (М., 1908). О францискане в литературе Серебряного века см.: *Медведев А.А.* «Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев) // *Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 200–220.*

³ См. подробнее: *Гревс И.М.* К теории и практике «экскурсий» как орудия научного изучения истории в университетах (Поездка в Италию со студентами в 1907 году) // *Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия. XXVIII. 1910. Июль. С. 29, 58–60; Анциферов Н.П.* Отчизна моей души. Воспоминания о путешествиях в Италию. М.: Старая Басманная, 2016. С. 50, 82.

⁴ Подробнее об этой поэме: *Медведев А.А.* Св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францисканка» (Достоевский, Розанов, Дурылин) // *Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2016. № 57. С. 86–110.*

И бичом железным, и постами,
 Чтоб простил грехи твои Господь.
 У тебя, мой сын, в уме лишь радость,
 Песенки веселенькие, смех?..
 Словно пчелки на цветы – на грех
 Мы летим и пьем мирскую сладость!.. <...>⁵.

Сильвестру присущ предельный мистицизм и аскетизм (он живет высоко в горах («и далеко / Все земное, только небо близко»), на полу его «тесной» кельи – «бич железный, цепи и вериги»), которые оборачиваются нелюбовью к человеку, злорадством мучениям грешников в аду⁶. Франциск преодолевает этот средневековый аскетический нигилизм евангельской любовью к творению и человеку (в частности, Мережковский отсылает к евангельским словам о радости Бога об одном кающемся грешнике (Лк. 15: 7)):

Нет! не верит он во власть греха,
 В смерть, и в ад, и в вечный гнев Господень.
 Ликованья больше в Небесах
 Об едином грешнике спасенном,
 <...>
 А в душе у добрых и простых –
 Радость бесконечная пред Богом!⁷

В этом же ключе воспринимает св. Франциска В.И. Герье в двух статьях (1892, 1902)⁸, а затем в книге (1908). Герье акцентирует совершенный итальянским святым «переворот» в истории монашества, новый монашеский идеал, в котором «аскетический пессимизм» заменялся «люб-

⁵ Мережковский Д.С. Франциск Ассизский. Легенда // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подг. текста и комм. К. Кумпан. СПб.: Академический проект, 2000. С. 257.

⁶ Там же. С. 257–258.

⁷ Там же. С. 258.

⁸ Герье В.И. Франциск Ассизский, апостол нищеты: XIII век // Вестник Европы. 1892. Т. 3. Кн. 5. Май. С. 86–111. Кн. 6. Июнь. С. 519–545; Герье В.И. Франциск Ассизский, св. // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб.: Типография Брокгауз-Ефрон, 1902. Т. XXXVIa. С. 522–529.

веобильным взглядом на мир»⁹, когда призванием монаха стало не бегство из мира, а «возвращение в мир для служения человеку»: «Не созерцание идеального божеского царства, которое сияет высоко над миром в небесной выси, составляет главное призвание монаха, установление и осуществление божеского царства на земле»¹⁰. Если средневековый аскетизм стремился к небесному царствию, считая, что «земной мир полон зла и нечестия и потому достоин лишь презрения», то в лице итальянского святого «аскетизм приходит к сознанию, что и земной мир есть мир Божий и потому прекрасен»: Франциск «любуется стихиями, цветами и всякою живою тварью»¹¹.

Истоком этого францисканского переворота в истории христианства Герье считает возрождение «апостолом нищеты и любви» Евангелия:

И это Евангелие Христа, забытое или неведомое населению, <...> снова стало для людей *благою вестью*. <...> Проповедь Франциска была *возрождением* Евангелия. Под темными сводами средневековой церкви снова засиял огонек первоначального христианского света¹².

Эта мысль восходит к уже упомянутой книге Сабатье, для которого Франциск являет собой возвращение к непосредственному переживанию «пути Евангельского» в его первоначальной чистоте: «Он хотел истинного пробуждения Церкви во имя того евангельского идеала, который он восстановил. <...> Народы вострепнулись, вдыхая полной грудью весеннее дуновение, уже приносящее благовоние новых цветов»¹³. Сабатье относит Франциска как реформатора церкви не к «религии, которая ищет божества», но к «религии, которая ищет человека»; он подражал Христу не в созерцательном уходе из мира, а в каритативном служении людям: «истинно спасаешься только тогда, когда спасаешь других»¹⁴.

В духе оппозиции Мережковского (Сильвестр – Франциск) антитеза ложного аскетизма и радостного евангелизма (Савонарола – Франциск) осмысливается Н.А. Бердяевым в книге «Новое религиозное сознание и об-

⁹ Герье В.И. Франциск. Апостол нищеты и любви. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1908. С. 344.

¹⁰ Там же. С. 324.

¹¹ Там же. С. 158.

¹² Там же. С. 4–5.

¹³ Сабатье П. Жизнь Франциска Ассизского. М.: Посредник, 1895. С. IX.

¹⁴ Там же. С. XI, XII.

щественность» (СПб., 1907). Если ложный аскетизм Савонаролы воплощает для философа «отрицательную религиозную жизнь, полную ужаса, мрака и иступления, общение более интимного с чертом, чем с Богом», то «великий праведник» Франциск, «самый совершенный подражатель Христу», – «богатую, положительную религиозную жизнь, полную радости, свободного, интимного общения с Богом»¹⁵. Бердяев отмечает, что аскетизм св. Франциска был подчинен не отрицательному по отношению к миру, а *положительному* началу:

Когда являлся Франциск Ассизский – являлась радость, от него сияние исходило, звери укрощались, с Богом природа сливалась, земля преображалась от появления этого благодатного человека. <...> он любил свою невесту – бедность, так как видел ее несметные богатства. Франциск был «бедняжка», но «бедняжка Божий», а не чертов, как иные мрачные аскеты, полюбившие небытие. Он любил природу и зверей, любил радость, проникал в «иные миры» силой любви, а не мукой и истязанием¹⁶.

С именем Савонаролы как представителя ложного аскетизма (ложной религиозной антропологии) для Бердяева связаны преступления исторической церкви против свободы, личности, культуры, а «благодатный религиозный дух» св. Франциска он соотносит с ранним христианским Ренессансом (Джотто), с живописью Фра Беато Анжелико – «искусством радостным и светлым», «религиозным творчеством жизни, полной красоты»¹⁷.

В аскетическом дуализме Бердяев видит проявление манихейства (материя как зло, разрыв плоти и духа), которого не знало Евангелие: «Сам Христос не был аскетом. <...> Христос учил условной бедности во имя безусловного богатства полевых лилий»¹⁸. Со св. Франциском Бердяев связывает идущую от Мережковского идею освящения «плоти», богочеловечества, *обоженного* тела человечества как смысла всемирной истории: «Только в Франциске видим мы задатки религиозности, способной преобразить и осветить землю, слить ее с Небом»¹⁹. Именно в этом «воз-

¹⁵ Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон+, 1999. С. 37.

¹⁶ Там же. С. 36–37.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 37–38.

¹⁹ Там же.

рождении религиозного смысла жизни, соединении правды язычества с правдой христианства» Бердяев видит задачу религиозно-философского Ренессанса:

Религия есть исход из трагедии и муки непримиримых противоположностей, начало соединения земли и неба, плоти и духа, человечества и Божества, личности и универсума. Не в аскетическом воздержании и гедонистическом удовлетворении дело, а в том, чтобы быть *личностью*, утверждать свое *мистическое я* в божественном Космосе²⁰.

Мережковский, Герье и Бердяев, безусловно, были знакомы не только с книгой Сабатье, но и с книгой Генри Тоде «Франциск из Ассизи и начало искусства Ренессанса в Италии» (1885). Немецкий искусствовед считал Франциска инициатором итальянского Ренессанса, в котором он усматривал воплощение основной установки францисканской проповеди («любовь, единство Бога и мира, чистая человечность в Богочеловеческом Христе»²¹), а также видел предпосылки Ренессанса в освобождении Франциском «индивидуального чувства», в «духовном освобождении народа в социальном и религиозном отношениях», в «стремлении к природе»²². Благодаря этому, как и в древнегреческом искусстве («боги стали людьми и люди стали богами»), «христианское искусство получило возможность подняться к свободе, изображать божественное и идеализировать естественное»²³.

Развивая эту концепцию Тоде, Сабатье отмечал, что св. Франциск с его пантеистическим «чувством природы» вырвался из плена «пессимистического настроения» и «сделался инициатором артистического движения, предшествовавшего эпохе Возрождения»:

XIII век был подготовлен к голосу умбрийского поэта; проповедь его птицам положила конец царству византийского искусства и тому направлению мысли, которое оно изображало. Пришел конец догматике и авторитетности. Настало время индивидуализма и вдохновения²⁴.

²⁰ Там же. С. 38–39.

²¹ Thode H. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1885. S. 73. Перевод с немецкого мой. – А. М.

²² Цит. по: Герье В. Франциск. Апостол нищеты и любви. С. 320.

²³ Там же.

²⁴ Сабатье П. Жизнь Франциска Ассизского. С. 185, 187–188.

В контексте проблемы совместимости христианства и природы, христианства и культуры имя св. Франциска, начиная с 1907 года, звучит в Религиозно-философском обществе. Полемизируя с розановской критикой христианского аскетизма в его знаменитом докладе «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» (заседание от 21 ноября 1907 года), Бердяев в докладе «Христос и мир: ответ В.В. Розанову» (заседание 12 декабря того же года) приводил личность Франциска как решение проблемы совместимости Евангелия и мира, как пример того, что аскетическое отрицание мира не является в христианстве абсолютным и что отношение к миру может быть положительным:

Франциск Ассизский, <...> будучи в известном смысле несомненным аскетом, к некоторым сторонам жизни, да и к миру вообще относился безусловно положительно. Достаточно вспомнить его вдохновенный гимн солнцу, заключающий прославление всей природы, чтобы признать, что нечто в мире он признавал и относился ко всей природе с религиозным восторгом²⁵.

В другом докладе, «Утонченная Фиваида (Религиозная драма Гюисманса)» (29 марта 1910 года), Бердяев считает, что причиной раскола между культурой и религией является рационалистическая борьба с мистическими истоками культуры, и что между христианством и культурой нет антагонизма, а существует глубокая «причинно-творческая» связь. Преодоление этого антагонизма, идеальную гармонию христианства и культуры философ видит в образе Франциска, продолжая мысль Тоде о Франциске как инициаторе эпохи Возрождения: «Св. Франциск Ассизский – христианская религия, аскетическая святость, но св. Франциск Ассизский и культура, мировая культура и красота, от него пошло раннее итальянское Возрождение»²⁶.

Зимой 1911–1912 года Бердяев совершил итальянское путешествие (Флоренция, Рим, Ассизи), в котором возникла концепция творчества как религиозного опыта, равного аскетическому («Смысл творчества. Опыт

²⁵ Религиозно-философское общество в С.-Петербурге (Петрограде): история в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. Т. 1 / Сост., подгот. текста, вст. ст. и примеч. О. Ермишина, О. Коростелева, Л. Хачатурян и др. М.: Русский путь, 2009. С. 202.

²⁶ Религиозно-философское общество в С.-Петербурге (Петрограде). Т. II. С. 140–141.

оправдания человека» (М., 1916)). Эта концепция привела Бердяева к расхождению с московской православной средой (С.Н. Булгаков), отрицавшей религиозный смысл творчества и видевшей в нем демонизм. Позже Бердяев вспоминал об этом периоде:

Особенно любил я ранний, средневековый еще, Ренессанс и флорентийский Ренессанс Quattrocento. <...> У меня также всегда было особенное почитание св. Франциска, которого я считаю величайшим явлением в истории христианства, и я непременно хотел посетить Ассизы. <...> Для нас, православных, специально служили мессу у гроба св. Франциска²⁷.

С этой бердяевской концепцией, в которой итальянский святой является знаковой фигурой оправдания творчества в религиозном плане, соотносится предисловие С.Н. Дурылина к «Цветочкам» (1913), в котором он, продолжая Сабатье и Мережковского, пишет не только о францисканском освящении – через переживание Христа как *Сына Человеческого* – человека и природы, но и творчества: «францисканство есть осуществление этого позволения в слове, деле, подвиге, песне и молитве»²⁸.

В «Смысле творчества» Бердяев называет св. Франциска и Данте мистическим истоком раннего Возрождения (Джотто) как «высшей точки всей западной истории»²⁹. Однако он считает, что в этот период еще не возникло церковно-христианского творчества (культуры, искусства), но и Возрождение XV века «не осуществило идеалов Франциска и Данте, не продолжало религиозного искусства Джотто»: «<...> в нем раскрылось противоборство христианских и языческих стихий в человеке. Подымался раздвоенный человек, не примиривший своих языческих истоков со своими истоками христианскими»³⁰. Это противоборство закончилось неизбежным переходом от Боттичелли к Савонароле: «Великий опыт чисто языческого Возрождения в мире христианском должен был кончиться проповедью Савонаролы, отречением Боттичелли»³¹.

²⁷ Бердяев Н.А. Самопознание: (Опыт филос. автобиограф.). М.: Книга, 1991. С. 212.

²⁸ Дурылин С. «Цветочки» св. Франциска Ассизского // Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. с ит. А. Печковского. М.: Мусагет, 1913. С. XIX.

²⁹ Бердяев Н.А. Философия свободы; Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 443.

³⁰ Там же. С. 443–444.

³¹ Там же. С. 445.

Весь этот комплекс францисканских мотивов продолжил друживший с Дурьлиным младосимволист С.М. Соловьев в четвертой книге своих стихов «Возвращение в дом отчий» (1913–1915), в частности, в стихотворениях «Падуя», «Беноццо Гоццолли», «Ассизи» (1914), а также в цикле «Призраки Италии» (1922). Названные произведения были вдохновлены итальянскими впечатлениями поэта, пережитыми во время его свадебного путешествия с Т.А. Тургеневой (1912–1913).

Стихотворение «Падуя» представляет собой развернутый экфрасис проторенессансных фресок Джотто начала XIV века в капелле Скровеньи (Падуя) – одной из вершин западноевропейского искусства. В своей предельной приближенности к Евангелию Джотто предстает, в русле концепции Тоде, учеником св. Франциска:

Святая кисть ученика Франциска,
Сурового, как Дант! Никто, как ты,
Не подошел к Евангелию близко,
Постигнув тайну горней красоты³².

Соловьев не описывает каждую фреску полностью, а фокусирует внимание на отдельной детали, зрительно укрупняя ее. Обратим внимание на экфрасис фресок из цикла, посвященного жизни Христа (второй ярус северной стены):

Христос пришел благовестить Тоскане:
Он путь свершает на простом осле,
Монах пирует в Галилейской Кане
И пальмы зеленеют на скале³³.

Первые две строки описывают сцену «Вход в Иерусалим»³⁴, изображающую въезд Спасителя на ослице в Иерусалим (Мф. 21: 5). В образе «простого осла» проступают францисканские коннотации (концепт простоты является ключевым во францисканстве). В третьей строке взгляд переносится назад в этом же ряду, минуя сцену «Воскрешение Лазаря»,

³² Соловьев С. Собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2007. С. 470.

³³ Там же.

³⁴ Джотто. Фрески капеллы дель Арена (дельи Скровеньи) в Падуе (1304–1306) // Онлайн-музей Gallerix. URL: <https://gallerix.ru/storeroom/146947004/N/4308>.

на фреску «Брак в Кане Галилейской» (Ин. 2: 1–11)³⁵, где поэт акцентирует фигуру простодушного распорядителя пира, пробующего вино. Его повседневный образ, разрушающий византийский канон, дается у Джотто на контрасте с образом сидящей рядом Богоматери, написанной еще в почти византийской манере. Четвертая строка возвращает нас к пропущенному «Воскрешению Лазаря» (Ин. 11: 38–46) – к образу пальм с густо зеленеющей листвой³⁶ как символу победы над смертью, воскресения и вечной жизни.

Затем взгляд опускается к находящейся под «Воскрешением Лазаря» сцене «Noli me tangere» в первом ярусе:

Вот даль ночная в синеве безбрежной,
И – белый весь – на камне гробовом,
Как голубь, восседает ангел нежный,
Накрывши гроб сияющим крылом.
Сияньем Иисусовой могилы
Рассеяна предутренняя тьма...³⁷

И здесь Соловьев также не описывает главное сюжетное событие – встречу Марии Магдалины с воскресшим Спасителем (Ин. 20: 11–18), а фокусирует внимание на центральной фигуре Ангела, сидящего на гробе³⁸. Спокойная и величественная фигура Ангела, которую акцентирует Соловьев, выражает пасхальную тайну, утешение и чистую радость. Поэт отмечает на фреске тонкий контраст «предутренней тьмы» и белого Ангела, сравнение которого с голубем не случайно. Помимо известной библейской символики³⁹, округлая форма фигуры Ангела и его крыла напоминает реального голубя, что закрепляется анаграмматическими созвучиями *г, л, б*: «И – белый весь – на камне гробовом, / Как голубь, восседает ангел нежный, / Накрывши гроб сияющим крылом». В итоге Соловьев раскрывает на фресках Джотто *богочеловеческое единство* небесного, сакрального («горняя красота», «Христос», «сиянье могилы»...) и

³⁵ Там же. URL: <https://gallerix.ru/storeroom/146947004/N/2084>.

³⁶ Там же. URL: <https://gallerix.ru/storeroom/146947004/N/1663>.

³⁷ Соловьев С. Собрание стихотворений. С. 470.

³⁸ Джотто. Фрески капеллы дель Арена (дельи Скровеньи) в Падуе (1304–1306). URL: <https://gallerix.ru/storeroom/146947004/N/7188>.

³⁹ Это и завет быть «просты, как голуби» (Мф. 10: 16), и Святой Дух в голубином образе (Мф. 3: 16; Мк. 1: 10; Лк. 3: 22; Ин. 1: 32).

земного, человеческого, повседневно-бытового измерений евангельских событий («простой осел», «монах пирует», «пальмы», «голубь»).

Таким образом, книги Тоде и Сабатье, поэма Мережковского, исследование Герье задали вектор и парадигму восприятия св. Франциска в литературе и философии Серебряного века, где средневековый аскетический дуализм (отрицание мира как греховного) преодолевается францисканским переживанием Евангелия (Христа как Богочеловека) – любовью-обильным приятием творения как благого («пантеизм»), человека (карикативное служение ближнему) и христианским оправданием творчества (идея, восходящая к концепции Тоде о Франциске как инициаторе итальянского Ренессанса). Франциск становится знаковым образом возвращения к Евангелию и первохристианству. Образ Франциска в текстах Мережковского, Бердяева, Дурылина, С. Соловьева становится устойчивым кодом – ключевым парадигмальным образом в решении ключевых проблем нового религиозного сознания (синтез «церкви» и «мира», «духа» и «плоти», «Бога» и «человека», «культуры» и «христианства», «личности» и «универсума»).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анциферов Н.П.* Отчизна моей души. Воспоминания о путешествиях в Италию. М.: Старая Басманная, 2016. 202 с.
2. *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон+, 1999. 464 с.
3. *Бердяев Н.А.* Самопознание: (Опыт филос. автобиограф.). М.: Книга, 1991. 446 с.
4. *Бердяев Н.А.* Философия свободы; Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.
5. *Герье В.И.* Франциск Ассизский, апостол нищеты: XIII век // Вестник Европы. 1892. Т. 3. Кн. 5. Май. С. 86–111; Кн. 6. Июнь. С. 519–545.
6. *Герье В.И.* Франциск Ассизский, св. // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб.: Типография Брокгауз-Ефрон, 1902. Т. XXXVIa. С. 522–529.
7. *Герье В.И.* Франциск. Апостол нищеты и любви. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1908. 347 с.
8. *Гревс И.М.* К теории и практике «экскурсий» как орудия научного изучения истории в университетах (Поездка в Италию со студентами в 1907 году) // Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия. XXVIII. 1910. Июль. С. 21–64.
9. *Джотто.* Фрески капеллы дель Арена (дельи Скровеньи) в Падуе (1304–1306) // Онлайн-музей Gallerix. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallerix.ru/storeroom/146947004>.

10. *Дурылин С.* «Цветочки» св. Франциска Ассизского // Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. с ит. А. Печковского. М.: Мусагет, 1913. С. III–XXXII.
11. *Медведев А.А.* «Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев) // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 200–220.
12. *Медведев А.А.* Св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францисканка» (Достоевский, Розанов, Дурылин) // Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2016. № 57. С. 86–110.
13. *Мережковский Д.С.* Франциск Ассизский. Легенда // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подг. текста и комм. К. Кумпан. СПб.: Академический проект, 2000. С. 251–271.
14. Религиозно-философское общество в С.-Петербурге (Петрограде): история в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. / Сост., подгот. текста, вст. ст. и примеч. О. Ермишина, О. Коростелева, Л. Хачатурян и др. М.: Русский путь, 2009. Т. I. 680 с.; Т. II. 600 с.
15. *Розанов В.В.* Религиозный «эклетицизм» и «синкретизм» (Из воспоминаний о Вл.С. Соловьеве) // Розанов В.В. Собр. соч.: [В 30 т.]. [Т. XXI]: Террор против русского национализма (Статьи и очерки 1911 года) / Под общ. ред. А.Н. Нилюкиной. М.: Республика, 2011. С. 150–160.
16. *Сабатье П.* Жизнь Франциска Ассизского. М.: Посредник, 1895. 354 с.
17. *Соловьев С.* Собрание стихотворений. М.: Водолей Publishers, 2007. 855 с.
18. *Thode H.* Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1885. 573 s.

РИХАРД ВАГНЕР И ФИЛОСОФИЯ ТАЙНЫ: «КТО ТЫ, ЛОЭНГРИН?»

Д. Д. РОМАНОВ

Российский университет дружбы народов

Аннотация: Взяв в качестве модели древнегерманский миф о Лоэнгрине, каким он представлен в одноименной опере Рихарда Вагнера, автор анализирует один из ключевых моментов философии личности – ее бытие как тайны. Онтология личностной тайны должна быть осмысленна экзистенциально-феноменологически. Тайну личности автор понимает как тайну-о-Другом и тайну-о-себе. В первом аспекте важны экзистенциалы страха и обеспокоенности перед сокровенной трансцендентностью абсолютной реальности, перед лицом Другого, во втором – трагедия рациональности. Познание тайны Другого ставит под удар *ego cogitans*, но человек обречен на это познание по природе своей рациональности. Отсюда происходит трагедия рассудка (запрет на вопрошание энергично-символического имени Лоэнгринна, невозможность держать табу, крах). Познающий тайну личности субъект либо становится неотличим от объекта, либо за невыносимостью просветления бесконечно редуцируется в негативности личностного бытия к индивидуальной замкнутости. Познание через веру, т.е. познание в духе любви, Вагнер противопоставляет научной рациональности. Развивая мысли писателей и философов-романтиков, а также немецких экзистенциалистов, автор заключает, что к познанию антропологической тайны необходимо быть готовым, принимая ответственность за разоблачаемое бытие.

Ключевые слова: антропология тайны, миф, вера и разум, необходимость, познание, трагедия рациональности.

Вклад Рихарда Вагнера в формирование философии и искусства романтизма и символизма, очевидно, велик. Как пишет В.Ф. Одоевский, музыка Вагнера оставляет противоположности, но убирает противоречия, объединяет людей, преодолевая порог словесной формы выражения. Музыка Вагнера, по его словам, выражает всеединый дух человечества, в котором и отдельные индивидуумы, и нации обретают согласие. Она, наконец, является «представительницей внутренних, самых сокровенных, самых душевных чувств, общих всякому человеку, но не выражаемых языком словесным»¹. Одоевский уделял музыке и философии Ваг-

¹ *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 272.

нера (а они здесь неразрывно связаны), пожалуй, самое большое внимание из писателей романтизма. Более детально говорят о ней символисты Вяч. Иванов, А. Белый, А.Ф. Лосев и ряд современных авторов². И каждая эпоха находила в творчестве Вагнера свое отражение. В центре же его всегда оставалась драма человеческой судьбы.

А.Ф. Лосев пишет: «С точки зрения Вагнера, музыкальная драма с ее актерами, певцами и оркестром есть не что иное, как символ всей космической жизни со всей присущей ей органической и структурной *необходимостью*»³. Именно «необходимость» становится краеугольным понятием личностной драмы в философии Вагнера.

ДРАМА ПОЗНАНИЯ

Для романтизма важны столкновения императивов долга личного и общественного, сердца и разума. И не менее значимым, особенно в контексте художественно-мистических изысканий В.Ф. Одоевского, является проблема тайны, сакрального ядра человеческой личности. Драма тайны и необходимости наиболее полно выражена в опере «Лоэнгрин». Так, по мнению музыковеда-вагнерианца Н.Ф. Финдейзена, эта опера – ближайшее приближение к идеалу искусства романтизма вообще⁴.

Напомним кратко суть конфликта оперной драмы «Лоэнгрин».

Оклеветанная дочь покойного герцога, Эльза, взывает к справедливости. Никто из рыцарей Брабанта не решается вступить в поединок с Фридрихом, клеветником и мужем коварной Ортруды, претендующей на трон. Тогда Эльза говорит о своем видении – рыцарь на лебедях должен спуститься с небес и взять ее под свою опеку. Так и случается, ко все-

² См.: *Бартош М.Ю.* Мифопоэтика «Тангейзера» Рихарда Вагнера в интерпретации Шарля Бодлера // Сибирский филологический журнал. № 4, 2010. С. 53–59; *Пащенко М.В.* «Русский Ницше» и «Русский Вагнер» // Вопросы философии. 2015. № 6. С. 100–110; *Шалагинов Б.Б.* Миф и сказка в «Лоэнгрине» Рихарда Вагнера // Идеино-художественные принципы в зарубежной литературе XIX–XX веков. 1977. С. 3–15; *Шаповал О.П.* Христианская трагедия в творческом воплощении Р. Вагнера // Южно-Российский музыкальный альманах. № 4. 2018. С. 36–41.

³ *Лосев А.Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 27.

⁴ *Финдейзен Н.Ф.* Рихард Вагнер, его жизнь и музыкальное творчество. СПб.: Издание редакции русской музыкальной газеты, 1911. С. 57.

общему изумлению (отчасти – недоверию) заступник возникает словно из ниоткуда. Рыцарь спасает честь Эльзы, а ко всему прочему – делает ей предложение. Но единственное условие его нахождения в мире людей – сохранение тайны его имени. Запрет касается только Эльзы. Она не должна спрашивать, кто он и откуда. Его имя является энергичным символом трансцендентной табуированной тайны.

Б.Б. Шалагинов пишет по этому поводу: «Проникновение в тайну этого мира, связанное с раскрытием тайны имени и происхождения Лозэнгина, чревато для земного сознания гибелью. Вот почему Эльза не должна знать имя своего супруга. Но это же условие делает трагичной любовь самого Лозэнгина, отдаляет его и от Эльзы, и от брабантцев»⁵. То есть гибель человеческого сознания символизировано мифологемой невозможности романтического героя обрести счастье в земном мире.

Понятый подобным образом конфликт позволяет осмыслить оперу «Лозэнгин» как метафизическую трагедию. Во-первых, здесь наблюдается характерная для романтизма тщетность попыток связать в единой реальности трансцендентный и имманентный планы отношений. Во-вторых – напротив, невозможность не делать этого вопреки всему. Идеал недостижим на земле, но, тем не менее, без попыток его достижения жизнь теряет смысл. В идеальном жизнь и смерть сходятся лицом к лицу. По Вагнеру, приобщиться к трансцендентному можно только через любовь, через жертвенный выход за пределы своего Я.

Вагнер в этом следует античной традиции. Античная драма предполагала ἔκσθ'αἰς присутствующих (дословно – «вне-себя-стояние»), слияние Я-субъекта с Ты-субъектом для преодоления субъект-объектной разделенности. В античной философии знание подчинено обусловленному человеческой природой бытию. Истина, Ἀλήθεια, определяет знание, она – его причина, но не наоборот. И субъект знания находится во взаимоотношениях с истиной вовсе не через свое знание о ней в процессе определения достоверности. Сама Ἀλήθεια зовет человеческий рассудок к достоверности, украшая ее таинственный покров. Потому и М. Хайдеггер спрашивает: «Не зависит ли достоверность в своем существовании от Ἀλήθεια, при условии, что мы не будем неопределенно и произвольно толковать последнюю как истину в смысле достоверности, а помыслим ее как открытие тайны?»⁶

⁵ Шалагинов Б.Б. О тайне имени Лозэнгина // Вікно в світ. 2002. № 3. С. 146.

⁶ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 388.

Итак, истина воздействует на познающего, призывая его познавать. Этот призыв проявлен как экзистенциалы озабоченности, страха, печали. Страх знать и страх не знать борются в человеке и определяют его перед Ἀλήθεια. Недостаточность себя и тревожная полнота мира разрешается в ἔκστασις, в равновесное состояние бытия, где нет Я и не-Я. Но познать это состояние позитивно нельзя, поскольку его не с чем сравнить, оно не поддается классификации. Знание о нем трансцендентно, и жажда авторитарно овладеть им для неготового человека чревата распадом личности. Но если авторитарно не овладеть этим знанием (пресловутая копилка знаний К. Поппера), то как же быть? Как быть готовым?

Если мы установили, что истина определяет знание (а не наоборот), знанию не остается ничего, кроме как стать знанием мифа. Иначе оно будет бесформенным ἔκστασις-переживанием или знанием о нечеловеческом, не имеющим никакого отношения к человеку, а только к его частным аффектам. Мы знаем о своей мыследеятельности в аспекте «как», но и цель, и причина лежат в трансцендентном призыве истины. Если допустить существование упорядоченного мира, объективного и не относящегося к человеку, но так же точно призванному истиной, как и человек, это будет мир необходимости (мир-для-необходимости). По Аристотелю, «необходимым называется то, без содействия чего невозможно жить»⁷. И Николай Кузанский пишет: «Наш разум относится к истине, как возможность – к абсолютной необходимости»⁸. Необходимость как качество мира становится целью познания, но уже трагик Эсхил устами Прометея у самых истоков философии высказал ее трагическую формулу (Aesch. Prom. 514): τέχνη δὲ ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακροῦ⁹.

Отсюда положение познающего в своей сущности трагично и содержит конфликт романтического характера – единения полярности свободы и долга, неба и земли, трансцендентного и имманентного или, выражаясь языком мифа, божественного и человеческого. Но и не в этом сам трагизм познания. Человек обречен на трагическое познание, если не выберет путь веры.

Эльза не желает принимать благодать как актуальное неконцептуальное. Движение мыслей во мраке, символизируемое Ортрудой и Фридрихом, паутина концепций, в которую они увлекают нестойкую Эльзу,

⁷ Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М.: Мысль, 1976. С. 151.

⁸ Николай Кузанский. Соч.: В 2 т. Т. I. М.: Мысль, 1979. С. 53.

⁹ Знание гораздо слабее необходимости.

заставляет последнюю выступить авторитарной инстанцией. Она стремится подчинить безмерное, абсолютное и трансцендентное. Подчинить мыслью. Мировая душа в тенетах рациональности – вот Эльза.

Социальность в лице Ортруды и Фридриха, подавляющая личность, бросает ее в мир всеподчиняющей нормативности и обезличенного конформизма. При этом они преследуют свои цели. Личность же, по мнению Вагнера, должна быть свободна от целей других людей именно для того, чтобы другие люди стали ее целью¹⁰. Это возможно, если личность перестанет зависеть от мнений и предрассудков и пойдет за своей верой.

Природа личности в ее развертке представлена всеми лицами драмы. Вагнер, воспроизводя античную драматическую модель, создавал коллективную, хоровую личность. В первую очередь, интересна Эльза как субъект невинного любопытства, отягченного грузом фактически недосказанного, эмпирического знания. Ортруда – как неудовлетворенный недосказанностью интеллект. Лоэнгрин же – как внеприродно-трансцендентное начало. Человек не властен принять его. Герой нисходит, чтобы удалиться обратно, раскрыв истинное положение дел.

ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ НАЧАЛА В ОПЕРЕ «ЛОЭНГРИН»

Лоэнгрин – герой романтический, его амбивалентность наследуется Вагнером от европейских романтиков¹¹. Долг заставляет его верить в природу человека. В этом он, опять же, раздвоен: он и наивен в этой вере, но он и хранитель высшей тайны. Он и есть тот странник, который, «среди роскошных наслаждений чуждой земли, вздыхает по отчизне»¹². Так Одоевский назвал душу, отведавшую идеала, для выражения которого есть один только способ – музыка. Музыка, по словам Одоевского – язык, на котором нам может быть открыто трансцендентное. Она соединяет враждующие в человеке стихии грусти и радости, страха и любви, «она переносит нас в первую невинную колыбель первого невин-

¹⁰ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 252

¹¹ Соколов Е.Г. Рихард Вагнер и символизм // *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина / Отв. ред. С.И. Дудник. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. 2001. С. 237.

¹² Одоевский В.Ф. Сочинения. СПб.: Издание Иванова, 1844. С. 250.

ного человека»¹³, поскольку ей, говоря языком Канта, нельзя приписать законы рассудка. Лоэнгрин выпадает из небесной гармонии, из причастности к музыке сфер, но и в феноменальном мире ему и его подвигу нет места.

Лоэнгрин готов совершить жертву, отказаться от горнего, но сама природа человеческого сознания такова, что не может принять этой жертвы. Он понимает это, и Вагнер в одном из писем 1846 года так определяет суть своей музыкальной драмы: «Невозможность длительного соприкосновения сверхчувственного (übersinnlich) явления с человеческой природой»¹⁴. Лоэнгрин искал женщину, которая верила бы в него, не спрашивала, кто он, а любила бы его таким, каков он есть без всяких условий. Финдейзен связывает явление Лоэнгринга с тоской духа по материи, которая не способна его принять¹⁵, однако возможность этого синтеза воплощена в самой синтетичности драмы Вагнера.

Идея ее фабулы такова: движение от трепета к страху и переход к катарсису, к чистой ясности запредельного. Музыкальное искусство Вагнера упорядочивает бьющий поток трансцендентного. Оттеняет свет Единого до образа единичного.

Финал оперы – вопрошание Эльзой запретного имени, возвращение Лоэнгринга обратно в горний мир (замок Грааля в Монсальвате), смерть Эльзы – свидетельствует о невозможности рационального постижения трансцендентной истины, присвоения права знать ее.

Подобный конфликт возникает и у Одоевского, например, в «Импровизаторе», «Последнем квартете Бетховена», отчасти в «Себастиане Бахе». Тоска обыденного и идеального друг по другу, с одной стороны, и нечеловекообразность идеала – с другой. Тоска идеального по обыденному (и наоборот) – это трагическая раздвоенность человека, который носит в себе противоположности в их вечной борьбе и потенциальном единстве. Утаённость трансцендентного делает возможным восприятие его человеком, но постоянно удаляет от человека тайну о себе самом. Но эта утаённость вещи-в-себе необходима, если человек хочет хоть что-то узнать, в противном случае он будет блуждать в нефеноменальном хаосе ощущений. Альтернатива такого «блуждания» – смерть (небытие).

¹³ Там же. С. 250.

¹⁴ Шалагинов Б.Б. О тайне имени Лоэнгринга // Вікно в світ. 2002. № 3. С. 143.

¹⁵ Финдейзен Н.Ф. Рихард Вагнер, его жизнь и музыкальное творчество. СПб.: Издание редакции русской музыкальной газеты, 1911. С. 57.

Мотив запрета узнавания звучит уже в античной трагедии «Царь Эдип», но там этот запрет связан с узнаванием своей судьбы, неизбежности ἀνάγκη. А искусство романтизма связывает его с тайной потустороннего. Неизбежность воспринимается как необходимость узнавать. Так работает человеческий рассудок – он узнает. Это его трагедия – знать. И столкновение рассудка с сердцем, веры с рациональностью, душевного мира и покоя с вечной агонией поиска – все это черты романтического конфликта.

Вскрыть, исследовать сакральное означает лишить себя этого сакрального, полноты его проявления в жизни. То, за что Ф. Ницше, еще молодой романтик-вагнерианец, критикует теоретизирование рационалистов в противовес мифологическому миропониманию искусства. «Если художник, – пишет Ницше, – при всяком разоблачении истины остается все же прикованным восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, осталось от ее покрова, то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель и наслаждение в процессе всегда удачного, собственной силой достигаемого разоблачения»¹⁶. То есть интенция художника не затрагивает ноумен, не приписывает вещи-в-себе законов своей рациональности, а для рационалиста любование явлением чуда с полным принятием его как тайны невозможны. В мире и для мира совершается жертва, но мир не принимает эту жертву. Рациональность, словно меч Архангела Михаила, не дает войти человеку в однажды потерянный им рай. Постигание реальности в ее полноте доступно только художнику.

Тем самым здесь встает вопрос не столько филологического, сколько философского характера. Как возможно рациональное знание трансцендентного? Готов ли человек верить вопреки доводам рассудка? Возможно ли знание об истине через веру?

Знать о человеке в его высших проявлениях, знать тайну его личности, как полагает Вагнер, можно только через веру. Он называет это познанием в духе любви и противопоставляет его сухой рациональности, поскольку та исходит из страха и недоверия к личности как к непросвеченной маске, за которой скрыт пугающий рационалиста свет обличенной самости.

¹⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad marginem, 2001. С. 148.

Необходимо быть готовым к познанию антропологической тайны, принимая ответственность за разоблачаемое бытие. Доверять Другому вопреки всему. Если же это звучит слишком высоким требованием к человеку, то нужно верить в благо и истину, которые содержатся в человеческой личности, допуская тайну, которую эта личность от века содержит в себе, тайну, которую нельзя раскрывать или выпытывать, тайну как феномен. Ведь иначе в наш мир будет закрыт путь не только рыцарю Грааля, но и любому отблеску истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М.: Мысль, 1976. 550 с.
2. *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
3. *Лосев А.Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 696 с.
4. *Николай Кузанский*. Соч.: В 2 т. Т. I. М.: Мысль, 1979. 488 с.
5. *Ницше Ф.* Рождение трагедии. М.: Ad marginem, 2001. 735 с.
6. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 729 с.
7. *Одоевский В.Ф.* Сочинения. СПб.: Издание Иванова, 1844. 393 с.
8. *Соколов Е.Г.* Рихард Вагнер и символизм // *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина / Отв. ред. С.И. Дудник. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 235–244.
9. *Финдейзен Н.Ф.* Рихард Вагнер, его жизнь и музыкальное творчество. СПб.: Издание редакции русской музыкальной газеты, 1911. 68 с.
10. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
11. Шалагинов Б.Б. О тайне имени Лоэнгрин // *Вікно в світ*. 2002. № 3. С. 141–147.
12. *Aeschylus*. In 2 vol. Vol. I / With an English transl. by H.W. Smyth. L.: William Heinemann, 1922. 428 p.

НЕ ТОЛЬКО ВАГНЕР: «МАРИИНСКИЕ» СТРАНИЦЫ ДНЕВНИКА Е.П. ИВАНОВА

О.Л. ФЕТИСЕНКО

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Аннотация: Дневниковые записи Е.П. Иванова дают представление о ближайшем друге А.А. Блока как об оригинальном мыслителе, чутко реагировавшем на «веянья» своей эпохи и использовавшем образы современного искусства для христианской проповеди. Оперные и балетные спектакли Мариинского театра давали автору дневника богатый материал для его экзегетических опытов.

Ключевые слова: Е.П. Иванов, А.А. Блок, Р. Вагнер, искусство, опера, религиозная философия, дневники, эссе.

Евгений Павлович Ива́нов (1879–1942)¹, близкий друг А.А. Блока и любимый собеседник В.В. Розанова, интересен как самобытный мыслитель Серебряного века. Ценный и все еще малоизвестный из-за особенностей почерка и речевого строя источник представляет собой его дневник (ок. 40 тетрадей, хранящихся в Рукописном отделе Пушкинского Дома). Нами опубликованы большие подборки из него², цитаты приводились в

¹ См. о нем: *Максимов Д.Е.* Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. <Сб.> 1. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1964. С. 344–361; *Фетисенко О.Л.* «В ангельских крыльях зари»: Евгений Иванов – друг и хранитель памяти Александра Блока // Александр Блок и Евгений Иванов: В 2 кн. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Кн. 2. С. 5–74. (Ссылки на кн. 2 этого издания далее даются в тексте.)

² В.В. Розанов в дневнике и незавершенных воспоминаниях Е.П. Иванова. Письма В.В. Розанова к Е.П. Иванову / Публ. О.Л. Фетисенко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 439–515; Александр Блок в дневнике Е.П. Иванова (1903–1941) / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Л. Фетисенко // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. <Вып. 4>. С. 311–436. См. также наши статьи: Из дневника «петербургского мистика» (Евгений Иванов и его эсхатологические воззрения) // Эсхатологический сборник. СПб.: Алетейя, 2006. С. 273–285; Проповедник Нагорной радости («Петербургский мистик» Евгений Иванов) // Христианство и русская литература. Сб. 5. СПб.: Наука, 2006. С. 323–290;

комментариях к книге «Александр Блок и Евгений Иванов». Заслуживает дневник и отдельного издания.

Ивановы числились в мещанском сословии, а по образу жизни принадлежали к «среднему кругу» петербуржцев. Глава семьи был незаконным сыном писателя А.К. Жуковского, мать происходила из рода старообрядцев-федосеевцев, занимавшихся торговлей. Сыновья учились в университете, дочери кончили гимназии. Все увлекались театром, и годы, пока у П.А. Иванова не случились неприятности на службе, оставили, по воспоминаниям сына, «светлые лучшие воспомина<ния> в жи<зни> сестер и мамы», «роман духа»³. Е. Иванов университет бросил, служил конторщиком в правлении КВЖД, сотрудничал в «Новом пути», «Мире искусства», «Вопросах жизни», газете «Слово», участвовал в Религиозно-философском обществе. В советское время не избежал тюрьмы и ссылки, скончался в блокадном Ленинграде.

Музыка в жизни Иванова занимала одно из самых важных мест. Он обладал абсолютным слухом, в гимназическом оркестре играл на виолончели, в 1910-е годы занимался на музыкальных курсах. Больше всего его интересовала опера. Любимые спектакли посещались по многу раз, словно в ритме годового круга⁴, каждая «встреча» отмечалась в дневнике⁵. Театрально-музыкальные образы возникали то в простых ассоциациях⁶, то в качестве свободно употребляемых цитат-«знаков», отсылки

Сон о Башне (По материалам архива Е.П. Иванова) // Башня Вяч. Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2006. С. 220–225; Евгений Иванов как читатель и «герой» Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 2007. Альм. № 23. С. 145–156; «Скрижали культуры» Евгения Иванова // Христианское чтение. 2015. № 3. С. 226–245.

³ Здесь и далее цитаты из незавершенных воспоминаний Е. Иванова приводятся по автографу из коллекции М.С. Лесмана (ИРЛИ. Ф. 840. Оп. 24. Ед. хр. 56). Фонд проходит архивную обработку, нумерация листов не окончательная. Ссылки на неопубликованные дневники (Там же. Ф. 662. Оп. 1) даются с указанием в скобках единицы хранения и листа.

⁴ Ср.: «Был сегодня в Пиковой Даме. Неожиданно решил и поехал. Достал билет. Люблю весной» (с. 197; 29 апреля 1905 г.).

⁵ Краткие записи выглядели так: «Были в Зигфриде на Галерке» (с. 185; 3 окт. 1902); «Были в “Валкирии” <...> Очень хорошо пел Ершов» (Ед. хр. 10. Л. 26 об.; 17 дек. 1904 г.). И.В. Ершов (1867–1943) – тенор, солист Мариинского театра (с 1894).

⁶ Блоковская Незнакомка проходит «как Пиковая дама пред Германом» (с. 142); вьюга завывает «точно в “Пиковой Даме”» (с. 171), а галерея в Гренадерских казармах напоминает декорации казарм Германа (с. 327, 341, 389).

к целому комплексу ассоциаций и идей: романс Ратмира из «Руслана и Людмилы», ария Лизы в сцене на Зимней канавке, сцена гадания из «Хованщины», ария Левко из «Майской ночи» или Демона из одноименной оперы А.Г. Рубинштейна – это далеко не полный перечень самых частотных для него цитат только из русских опер.

Получить представление о суггестивности текстов Иванова позволит запись от 22 января 1903 года:

В глубине мироздания лежит священ<ный> трепет. Страх, кот<орый> охват<ил> Фауста, отпр<авившегося> к «Матерям». И эт<от> страх «Матер<ей>», так<ой> страх охватил «Зигфрида», когда он увид<ел> Брунг<ильду>, и э<то> пугающее и притяги<вающее> лежит в «женщи<не> с моря». Океан всегда на горизонте⁷.

В коротком фрагменте перед нами одновременно *Гете, Вагнер, Ибсен*. Запись сделана по поводу драмы «Женщина с моря»⁸, вызвавшей у автора дневника ассоциации со 2-й частью «Фауста» и с оперой «Валькирия».

Первое театральное впечатление было связано, однако, с балетом. В воспоминаниях о детстве Иванов писал:

Если не ошибаюсь, на маслянице в этом году (1888 г.) я был с мамой и сестра<ми> в Волшебных пилюлях⁹. Мариин<ский> театр. Не произвело особен<ного> впечатления. Утренн<ий> голубой свет неестественный в театре. И головная боль вечером после театра.

Очень рано происходит и первое знакомство с Вагнером. Противостояние Венеры и Елизаветы в «Тангейзере» узнано Ивановым как раз в годы собственных первых эротических искушений:

Тангейзер и «Венерин Грот». Музыка. <...> Тангейзер и Елизавета. Пение Елизаветы отгоня<е>т Венерин грот.

⁷ Цит. по: *Фетисенко О.Л.* «... Вечно падать и никогда не разбиваться о камни» («Петербургский мистик» в мире Ибсена) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2007. С. 84.

⁸ См. подробнее: Там же. С. 83–85.

⁹ Речь идет о поставленном М. Петипа в 1886 году балете-феерии Л. Минкуса.

Почти незаметно происходило обращение в страстных вагнерианцев. Готовя материал для воспоминаний, Иванов писал:

Брат Саша. Кончал <университет>. Математика была близка ему по-прежнему, но не настолько, чтоб всецело ей посвятить свое творчество. В основн<ом> Главный стержень философия. И как источник познания интуитивного сильно выдвигалось искусство. Значен<ие> Вагнера огромно во всем мировоззрении. «Кольцо Нибелунгов» – целое откровение по тексту и по музыке.

Разделение в семье на Вагнере. Привязанность к Италианской опере и ее манере пения – Клипы¹⁰. Приверж<енность> Вагнеру Мамы, Мани, Саши, Пети. – Увлечение Ершовым всей семьи противоположном ув<лечению> Мазини.

По свидетельству Вл. Пяста, «братья Ивановы были и считались исключительными знатоками Вагнера»¹¹. А.П. Иванов задумал большую работу о Тетралогии Вагнера. Она осталась незаконченной, опубликовано лишь эссе «Логе и Зигфрид»¹², в рукописи посвященное сестре.

Искания Е. Иванова (изучение хлыстовства и мифологии) оказались теснейшим образом переплетенными с вагнерианскими штудиями А. Иванова (вероятно, именно через внимание к мифологической основе Тетралогии). В черновике письма Е. Иванова к однокласснику по гимназии (1902) говорится: «<...> брат мой, исследуя текст и музыку му<зыкальных> драм Вагнера, а я углубился в наш народ<ный> эпос и наши секты, сошлись теперь таким изумительным образом, что прямо удивительно» (с. 40). В операх Вагнера он видел пример «высшего культурного проявления», где культура «почти сливается с религией»¹³.

Для обычного (т.е. трезво настроенного, пусть даже очень увлеченного) вагнерианца посещение его мистерий – *праздник* (М.А. Бекетова 11 января 1906 года записала в дневнике: «Вчера поехала на великий праздник – в оперу “Золото Рейна”. <...> Ложа была праздничная, театр праздничный, люди тоже»¹⁴), а для Е. Иванова – *Богоявление* и евхари-

¹⁰ *Клипа* – Клеопатра Михайловна Косцова, единоутробная сестра Е. Иванова, дочь М.П. Ивановой от первого брака.

¹¹ *Пяст Вл.* Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 81.

¹² Мир искусства. 1904. № 6. С. 128–145.

¹³ Ед. хр. 11. Л. 88 (6 марта 1905).

¹⁴ *Бекетова М.А.* Воспоминания об Александре Блоке. М.: Правда, 1990. С. 592.

ствия. О глубине «захвата» происходящим свидетельствует запись от 20 января 1903 года, в которой радость быть с сестрой на «Гибели богов»¹⁵ излилась в молитвенной благодарности за причастие:

Благодарю Тебя, Христе Боже мой, что помог Ты видеть нам явление Христово, приобщиться таин Твоих. Что Ты дал силы и здоро<вье> и счастье моей бедной сестрице Мане. Верую, Господи мой Вседержит<ель>, в благость Твою и силу, хотя я и слабый телом Твой сын. Господи, о дай <...> принять достойно тайну Твою. О научи меня, Господи, слову Тво<ему>, ибо оно есть истина, чтоб это Слово прошло через мою Маню и привело бы ее душу измененную. Госпо<ди,> научи меня (с. 185)¹⁶.

Эту запись можно понять, только зная «привходящие обстоятельства»: у сестры была бронхиальная астма, сделавшая ее домашней затворницей. По дневнику заметно, что вагнеровским операм Иванов приписывал исцеляющее действие:

Была Маня в «Гибели Богов» по милосердию Божию. И голова, начавшая у ней болеть во втором дейст<вии>, прошла в третьем при Зигфрид<овом> расск<азе> и смерти¹⁷.

Вагнерианство поистине пронизывало весь быт: дурачась, Иванов в гостях «из Вагнера пел»: то «изображая оркестр» (с. 116), то арию «Лонгрина», «кружась на носках» (с. 147). Русское либретто Тетралогии цитировалось в письмах¹⁸, характеры, события, житейские ситуации осмыслились в вагнеровском ключе (реже – с аллюзиями на оперы Чайковского и романы Достоевского). Так, в 1905 г., обсуждая грядущую женитьбу старшего брата, «Женя и Маня» вспоминали сцену из «Валькирии», причем сестра заметила: «<...> ему это и обидно покажется, но я уверена,

¹⁵ Опера была поставлена в конце 1902 года в декорациях А.Н. Бенуа, и при встрече с художником Е. Иванов обсуждал с ним постановку и оформление. См.: с. 379.

¹⁶ Благодарение переходит в молитву о том, чтобы сестра, колебавшаяся в вере, вернулась к ней. Иванов надеется: это может произойти с помощью оперы.

¹⁷ Ед. хр. 22. Л. 68 (20 марта 1909). Ср. с записью, сделанной в праздник Благовещения: «Был с Маней в “Зигфриде”. Милость Божия на нас. Богоматерь послала. – Хорошо. Особенно 3 действ<ие> его» (Ед. хр. 32. Л. 17; 25 марта 1911).

¹⁸ См.: Александр Блок и Евгений Иванов. Кн. 1. С. 187, 202.

не он ее пробуждает, а она его, не Зигфрид Брунгильду, а Брун<гильда> Зигфрида» (с. 191).

Храбрость Л.Д. Семенова, выводящего М.М. Добролюбову из беснующейся толпы, описывается словами: «Бился как Вольфинг» (с. 97)¹⁹; Блок и его жена напоминают Лоэнгрин и Эльзу (с. 257), дом в Шахматово – Валгалла²⁰. Первое впечатление от драмы Блока «Король на площади» вызывает ассоциацию с «музыкальной драмой» (с. 162), что позволяет угадать отсылку к теме моря в «Тристане». Тангейзер упомянут в дневниковом наброске «О Блоке», датированном декабрем 1904 года²¹ «Вагнеровское» не оставляет Иванова даже во сне (все интересные сновидения им записывались): в одном из снов о Блоке он говорит другу, что шум моря похож на шум моря в Тристане, «но это оказывается “шум города”» (с. 153).

Через судьбу Брунгильды Иванов осмысляет кризис, пережитый Блоком в 1904 году:

Андрей Белый прилетел <...> как тот ясный златолатный воин, кем возвысилась Москва в Петербургской поэме²². Прилетел к брату по Зоре Ал. Блоку, как Ангел Посланец.

Так в «Гибели богов» валкирия, воздушный «заоблачный воин»²³, спускается из мглы голубой бездонной тверди на землю к сестре своей, уже не заоблачной-воздушной валкирии Брунгильде, чтоб напомнить ей о том, что там «горé». Брунгильда слушает ее, полная радостью воспоминаний о всем, что там, но она уже не там. Так и Алекс<андр> Блок сорадуется²⁴ с Андр<еем> Белым, но он уже не в той Заре, не в воздухе ее, а в бытии земли... (с. 299).

Для Иванова характерно включение вагнеровских образов и мотивов в размышления над Евангелием²⁵. Один из ярких примеров – запись

¹⁹ Вольфинг – имя, которое принимает Зигмунд в «Валькирии».

²⁰ Там же. С. 196, 203.

²¹ Александр Блок в дневнике Е.П. Иванова. С. 322.

²² Имеется в виду «Петербургская поэма» Блока (1904), разделенная позднее на два стихотворения – «Петр» и «Поединок».

²³ Образ из стихотворения Блока «Ночная» (1904).

²⁴ Аллюзия на I Кор. 13: 6.

²⁵ Ту же роль выполняют герои Достоевского, Чехова, Ибсена – персонажи новых «мифов».

от 8 июня 1905 года, в которой трудно не заметить прямые евангельские цитаты:

В Тристане образ видим<ого> величия. Он вел<икий> пьющий чашу огне<нного> крещения вместе <с> Изольдой и после делающийся сынами царства небесного. <...> Великий образ. Когда спрашивают, что будут делать в Царстве Небесном, вот ответ. Это сказано в Тристане и Изол<ьде>²⁶.

Иванов прибегает к дерзновенным сближениям: «Надо забеременеть Евангелием, как Зиглинда Зигфридом» (с. 163). Имя Зигфрида встречается в дневнике, пожалуй, чаще других персонажей Вагнера, что, впрочем, и неудивительно. Отчетливо выделяется тема *Зигфрид/Христос*:

<...> Христ<ос> еще в мире разорван, мир так грешен. И в мире только чередуется Антихри<ст> и Христос. Христос разорвал Антихриста. Царствие же Бож<ие> на Земле будет, когда ос<танется> один Христос <...> Вот тут Зигфрид...²⁷

Были второй раз в «Гибели Богов».

Как замечательно явление «страшного гостя» на фоне зари. Это помра<чение> разума, предш<ествующее> явлен<ию> Антихриста. Да в нем и много антихристов.

Но подлин<ный> антихрист – э<го> Хаген. Хотя он Брунгиль<де> во втором действ<ии> должен казаться более светлым, более похож<им> на Зигфрида и Христа, чем сам «обманщик» Зигфрид²⁸.

Правда Голгофы в конце концов минует, но Голгофа ныне радость в себе имеет²⁹, страшна, ужасна она, эта радость. Люди в крови, в огне.

²⁶ Ед. хр. 14. Л. 45. Ср.: «<...> вздох Тристана по Изольде, в котором выражено столько, что если бы писать об этом, то и самому миру не вместить написанного» (с. 53; аллюзия на Ин. 21: 25).

²⁷ Ед. хр. 2. Л. 4 об. (письмо к Н.Б. Бакланову, 4 июня 1902). Контекст высказывания – размышления о Розанове и Мережковском (являются ли они «предтечами Христа»).

²⁸ Ед. хр. 3. Л. 45 об. (27 янв. 1903).

²⁹ В толкованиях Иванова на Евангелие сравниваются радость Голгофы, Синяя, горы Нагорной проповеди.

Я помню образ в одном из наших храмов Креста с Распятым Богом, со стороны Мария и Иоанн, а внизу горит свечей «канона» точно пламя пожара, и из него возникает Феникс, как образ Зигфрида из пламени, образ Распятого на Кресте, и небо и звезды, так страшно гляде<ть>, когда вы сами в свете пламени стоите³⁰.

Большое влияние на Иванова оказала опера «Золото Рейна». Образ украденного наследия дочерей Рейна используется им для раскрытия темы пола:

Слава плоти подобна золоту Рейна, которое когда лежало на дне Рейна, то было ли<шь> игрушкой детей, но, вый<дя> в мир, обретает власть над всем миром.

Слава плоти игрушка для детей <...> Она в глубинах лежит. Когда влюбленность так светла <...> Слава вынимается из Рейна и несется в мир и владеет миром³¹.

Сквозь призму вагнеровской оперы (по сходству «подводных царств») Ивановым воспринималась опера Римского-Корсакова «Садко», в которой ему была важна тема любви-жертвы. Волхова становится для него «Царевной Влюбленности»³². На театральные впечатления накладывались живописные:

Был в Мастерской у Татьяны Гип<пиус>. В ее «Садко» страшно важное есть. Это отрок и отроковица в бездне моря. Вся драма здесь. <...> В этих слоях, в этих струях. Человек как на аэроплане. Неловкое движение и уже погиб <...> т<олько> полет³³. Это есть нечто, где можно только летать, а не ходить или ползать. <...> Я себя чувствую<ал> бодро и крепко как авиатор, привыкш<ий> к вихрю и свисту подводно<го> царя³⁴.

³⁰ Ед. хр. 12. Л. 3 об. (15 марта 1905).

³¹ Александр Блок в дневнике Е.П. Иванова. С. 330 (10 янв. 1906).

³² Ср.: «Мы сегодня были в “Садко”. Близко всё это теперь. И “Царевна” влюбленности “Садко”, и то, что Корабль Садко ни с места в море <...>. И надо бы в омут быть брошенным к Царевне-Влюбленности, чтоб корабль двинулся по морю» (с. 160).

³³ Ср. с записями о Норе Ибсена: Фетисенко О.Л. «...Вечно падать и никогда не разбиваться о камни». С. 89–94.

³⁴ Там же. С. 93–94.

11–16 октября 1913 года Иванов, мечущийся между «царевной» (так он называл В.Н. Дюкову, в которую был давно влюблен) и А.Ф. Горбовой (своей будущей женой), написал статью о «Садко». К сожалению, обнаружить ее не удалось³⁵. Приоткрывает суть замысла запись от 15 октября: «Писал “Садко” дл<я> Ал<ександры> Фад<еевны>. Садко и София»³⁶. О Софии Премудрости Божией еще в январе 1905 года Иванов вел разговоры с Андреем Белым и Блоком (см.: с. 82, 147).

Балетные постановки Мариинского театра затронули душу Иванова меньше, чем оперные спектакли, однако «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» (именно балеты, а не сказки Перро и Музеуса) тоже дали сюжеты и для эссе о «лебедях-монахинях», и для мистических сочинений: фея Карабос станет эмблемой Скуки, страшной болезни людей «последних времен», а Фея сирени (и еще Весна из «Снегурочки») – путеводительницей к не вечернему дню Царя славы. Иванов был тогда если не «сомолитвенником»³⁷, то «сочувственником» Мережковских с их «церковью», «историческую Церковь» видел «спящей царевной», и даже цвет обложки журнала «Новый путь» совпал для него с образностью любимого балета:

Сиреневая обложка Нов<ого> Пути как символ *сирени*, весенней феи, Фея сирени, Сирени Спящей Красавицы. Со Спящей Красавицей связано пробуждение Церкви (с. 356)³⁸.

Особенность Иванова в том, что для него не просто мир полон символов, но всё в мире становится материалом для вселенской *экзегезы*, служит познанию «Сотворившего вся». Его метод чтения, зрения, слушания, толкования может быть определен как анаagogический.

³⁵ В дневнике указано лишь количество страниц: 33 (Ед. хр. 37. Л. 93 об.).

³⁶ Там же. Замысел связан со статьей об иконописи, начатой чуть раньше. К обеим работам относятся записи о Богочеловеческой природе Христа. У Него «сходство с Матерью, во всем подоб<ен>. И во всем подобен Отцу, который нам и отец и мать. Солнце двумя единое...» (Там же. Л. 93; вводные слова к записи: «Сегодня в голову о “Садко”»).

³⁷ М.М. Павлова относит его к числу «посвященных»; см.: Павлова М.М. К истории неохристианской коммуны Мережковских (На материале «дневников» Т.Н. Гиппиус) // Русская литература. 2017. № 3. С. 233.

³⁸ Претекст обнаруживается в записи от 14 марта 1904 года: «Какие цели “Нов<ого> Пути”. Готовить путь Весне утраченной, теперь на крыльях птиц идет она на землю. Вот от чего сиреневая обложка» (Ед. хр. 6. Л. 1).

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Блок и Евгений Иванов: В 2 кн. / Отв. ред. О.Л. Фетисенко. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Кн. 1: А.А. Блок и Е.П. Иванов: Переписка (1904–1920) / Сост., предисл., подгот. текста В.Н. Быстрова; коммент. В.Н. Быстрова, при участии О.Л. Фетисенко; Кн. 2: *Е.П. Иванов*. Воспоминания о Блоке. Статьи / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О.Л. Фетисенко.
2. Александр Блок в дневнике Е.П. Иванова (1903–1941) / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Л. Фетисенко // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. <Вып. 4>. С. 311–436.
3. *Бекетова М.А.* Воспоминания об Александре Блоке / Сост. В.П. Енишерлов и С.С. Лесневский. М.: Правда, 1990. 672 с.
4. *Иванов Е.П.* Дневник // ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 1–39.
5. *Максимов Д.Е.* Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. <Сб.> 1. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1964. С. 344–361.
6. *Павлова М.М.* К истории неохристианской коммуны Мережковских (на материале «дневников» Т.Н. Гиппиус) // Русская литература. 2017. № 3. С. 222–242; № 4. С. 166–194.
7. *Пяст Вл.* Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 416 с.
8. В.В. Розанов в дневнике и незавершенных воспоминаниях Е.П. Иванова. Письма В.В. Розанова к Е.П. Иванову / Публ. О.Л. Фетисенко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 439–515.
9. *Фетисенко О.Л.* «...Вечно падать и никогда не разбиваться о камни» («Петербургский мистик» в мире Ибсена) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2007. С. 81–95.
10. *Фетисенко О.Л.* Евгений Иванов как читатель и «герой» Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 2007. № 23. С. 145–156.
11. *Фетисенко О.Л.* Из дневника «петербургского мистика» (Евгений Иванов и его эсхатологические воззрения) // Эсхатологический сборник. СПб.: Алетейя, 2006. С. 273–285.
12. *Фетисенко О.Л.* Проповедник Нагорной радости («Петербургский мистик» Евгений Иванов) // Христианство и русская литература. Сб. 5. СПб.: Наука, 2006. С. 323–290.
13. *Фетисенко О.Л.* «Скрижали культуры» Евгения Иванова // Христианское чтение. 2015. № 3. С. 226–245.
14. *Фетисенко О.Л.* Сон о Башне (По материалам архива Е.П. Иванова) // Башня Вяч. Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2006. С. 220–225.

ВЛИЯНИЕ ПОЭТИКИ И ФИЛОСОФИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ XIX ВЕКА НА ТВОРЧЕСТВО А.В. ЧАЯНОВА¹

Н.В. Михаленко

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: Поэтика и философия мистических повестей А.В. Чайнова связана как с западно-европейской и русской романтической традицией XIX века (творчеством Э.Т.А. Гофмана, А. Погорельского, В.Ф. Одоевского, М.Н. Загоскина, В.П. Титова, В.Н. Олина и др.), так и с литературой модерна, где привычные сюжеты (встреча с двойником, взаимодействие с потусторонними силами, поиски вечной женственности и др.) получают новое наполнение в русле творческих исканий писателей первых десятилетий XX века (В.Я. Брюсова, М.А. Кузмина, П.П. Муратова).

Ключевые слова: А.В. Чайнов, мистические повести, романтическая традиция, Э.Т.А. Гофман, В.Ф. Одоевский, А. Погорельский, А.И. Кравченко, «Старая западная гравюра» Чайнова.

Мистические повести А.В. Чайнова, созданные в эстетике неоромантизма, можно рассматривать как «литературную атмосферу ностальгии об уходящем мире»². В хаосе строительства нового, большевистского мира повести Чайнова возвращали читателя к традиционным романтическим сюжетам и образам, которые были скорректированы, переосмыслены в начале XX века³.

Мистический цикл Чайнова восходит к творчеству Э.Т.А. Гофмана, а также к романтической и мистической прозе А.С. Пушкина, произведениям В.Ф. Одоевского, Антония Погорельского, к переиздан-

¹ Статья подготовлена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН в ходе работы по гранту Российского научного фонда (проект РНФ № 17–18–01432).

² Луков В.А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 312.

³ См. более подробно: Михаленко Н.В. Мистическая тема в произведениях А.В. Чайнова // Русская литература и философия: пути взаимодействия (Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи). М.: Водолей, 2018. С. 284–319. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1).

ной в 1913 году повести В.П. Титова «Уединенный домик на Васильевском». Как писал В.Б. Муравьев, повести Чайнова – «не подражание сочинениям конца XVIII – начала XIX века, не пародия на них. Это литература XX века, в которой мировосприятие и художественная культура свойственны <...> художественным поискам писателей того времени»⁴. Историко-фантастическая проза В.Я. Брюсова, М.А. Кузмина, Б.А. Садовского, П.П. Муратова – вот контекст мистических повестей Чайнова. О.А. Павлова, говоря об общей тенденции литературы Серебряного века, отмечала, что «при становлении модернизма в символизме реконструировался романтический тип творчества»⁵. 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”»)⁶.

Сюжеты, темы, мотивы романтических произведений XIX века Чайнов использует в повестях. В «Венедиктове, или Достопамятных событиях жизни моей»⁷ появляется inferнальный 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?» У М.Н. Заго-

⁴ *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады // Чайнов А.В. Московская гофманиада / Послесл. В.Б. Муравьева; Примеч. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: ТОНЧУ, 2006. С. 298.

⁵ *Павлова О.А.* Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: автореф. дис. ... докт. фил. наук (10.01.01). Волгоград, 2006. С. 3.

⁶ Там же.

⁷ В рецензии на три книги Чайнова в эмигрантском журнале «Новая русская книга» (1923) автор статьи, выступивший под инициалом Ю., назвал повесть «Венедиктов...» «опытами романтико-сентиментального повествования в “духе милой старины”». На этом тексте «печать Карамзина, эпохи “Бедной Лизы”». Это стилизация с любовью “по гроб”, с роковыми страстями и героями, с похищением в карете и с торжествующей верностью под занавес». «Историю парикмахерской куклы...» рецензент считал близкой к творчеству Гофмана: «<...> автор хочет в самую нашу современность ввести тень романтики, необычайной любви и привязанности. Ему и удастся, в конце концов, заинтересовать читателя, опутать его сложными нитями интриги своего повествования, – но все же хотелось бы побольше скептического недоверия к своему рассказу и поменьше серьезности» (см.: Новая русская книга. 1923. № 1. С. 24–25).

скина в «Концерте бесов» Иван Николаевич Зорин присутствует на концерте мертвецов, выходцев из ада, действие происходит в театре Маддокса, как и в чайновском «Венедиктове...», где главный герой повести Булгаков попадает на черную мессу. В повести Загоскина призрак умершей возлюбленной – неаполитанской певицы Лауретты – сопровождает Зорина на маскарадах и вечерах, а в чайновской «Юлии...» главный герой следует за дымным видением, что чуть не приводит его к гибели. В «Странном бале» В.Н. Олина отставной генерал, от чьего лица ведется повествование, веселится на вечеринке вместе с inferнальными существами. Произведения Чайнова с романтической традицией начала XIX века роднит быстрая смена картин, мистические перевоплощения, взаимодействие с потусторонними силами. Писатель точно проверяет своих героев на прочность, исследует их психологию, возможность противостоять инферно, заставляя оказываться на грани реального и ирреального.

Мистические повести Чайнова связаны с творчеством Э.Т.А. Гофмана, которому Чайнов посвятил первую из повестей – «История парикмахерской куклы...». В 1927 году к сборнику повестей (он не был опубликован) Чайнов подготовил предисловие, где писал:

Для нас, старых москвичей, влюбленных в наш изумительный город, каждый «московский памятник» представляется целым событием. <...> Однако, мною, по крайней мере, всегда ощущалось отсутствие среди научных и достоверных изысканий – доподлинно московской фантастики. Совершенно несомненно, что всякий уважающий себя мировой город должен иметь некоторую украшающую его Гофманиаду, некоторое количество своих «домашних дьяволов»⁸.

Чайнов с иронией отмечал присутствие романтической фантастики и в обыденной жизни. Так, он вспоминал:

Быт нашей лаборатории был какой-то классически-академический, не лишенный некоторой анекдотичности. Достаточно теперь вспомнить, как, например, для того, чтобы позвать старшего сторожа, нам нужно было пройти в правый угол комнаты и три раза постучать

⁸ *Муравьев В.Б.* Творец московской гофманиады // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 295–296.

ногой в пол, после чего, как некий дух, стремглав по лестнице из подвала, появлялся наш добрейший служитель...⁹

Многие сюжеты и образы повестей Чайанова восходят к произведениям Гофмана. Согласно концепции Ю.Н. Тынянова, каждое «новое» литературное произведение неизбежно предполагает отталкивание от «старого». Заимствования из «старого» осуществляются путем пародирования (использования приемов «старого» произведения в другом значении)¹⁰. Повести Чайанова можно считать таким «отталкиванием» как от эстетики Гофмана, так и от традиции русской романтической прозы конца XVIII – начала XIX века. Чайанов использует традиционные романтические сюжеты и образы – тему двойничества в «Венецианском зеркале, или Диковинных похождениях стеклянного человека», замену человека автоматом, механизмом («История парикмахерской куклы...»), образ женщины-призрака («Юлия, или Встречи под Новодевичьим»), мотив inferнальной власти над человеком («Венедиктов...»). Синтезом фантастики, представленной в гротескном виде, являются «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина» (здесь можно встретить и образы русалок, и обретение целительных артефактов, и предопределение судьбы карточным раскладом и т.д.). Чайанов точно исследует особенности власти рока над человеком, способность героев сохранить свободу своей воли.

У Чайанова в каждой из повестей концентрируется несколько литературных сюжетов. Например, в «Песочном человеке» Гофман писал о влюбленности студента Натаниэля в Олимпию, девушку-куклу необыкновенной красоты, удивительно искусно сделанный механизм. В рассказе Гофмана представлен «страшный мир, где неразличимы грани между одушевленным и неодушевленным, где под угрозой уничтожения оказывается сама духовность. Пламенная любовь Натаниэля к кукле Олимпии в гротескной форме рисует нивелировку человеческой личности»¹¹. У Чайанова архитектор М., «известный в московских кругах более всего собы-

⁹ Пушкин А.С. Медный всадник: Петербургская повесть / Иллюстрации Александра Бенуа, редакция текста и статья П.Е. Щеголева. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий, 1923. С. 286.

¹⁰ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подгот. изд. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 280.

¹¹ Ботникова А.Б., Микшевич В.Б. Комментарии // Гомфан Э.Т.А. Собрание сочинений: В 6 т. / Редкол.: А.Б. Ботникова и др. Т. 2. М.: Художественная литература, 1994. С. 420.

тиями своей личной жизни в стиле мемуаров Казановы»¹², влюбляется в восковую куклу, выставленную в витрине «Большой московской парикмахерской мастера Тютютина» в Коломне. Для него этот женский образ – воплощение мечты о «конечном женственном, о том, к чему все пройденные женщины были только отдаленным приближением»¹³.

Как известно, образ женщины обожествлялся в творчестве романтиков. Например, в новелле Гофмана «Двойники» восхищение Георга Гамберланда и Деодатуса Швенди девушкой Натали, в которую они оба влюблены, выражается в форме поклонения ей как идее женственности: «<...> она неземное существо; она живет не на земле, она только высокий светлый идеал твоего искусства, воспламенивший тебя затем, чтобы твои произведения дышали небесной любовью, царящей выше звезд», «она само искусство, которым дышит все мое существо»¹⁴.

В философских, художественных мифотекстах Серебряного века мифологема женственности, требующая поклонения, была трансформирована в культ, воплощенный в образах Вечной женственности, Прекрасной Дамы, Вечной Жены. Восходящее к рассуждениям Платона об Афродите Урании («небесной») и Афродите Пандемос («всенародной»), представление В.С. Соловьева¹⁵ о реальном (женственность природная) заменяется символистами идеальным, мифологизированным (женственность божественная, святая), которое начинает восприниматься как действительное. В своих романтических повестях Чайнов обращается к философским представлениям об Афродите небесной и земной, ищет в женских образах связи с потусторонним, превышающим силы человека.

Архитектор М. у Чайнова боготворит Афродиту Пандемос, образ которой связан с мифологизацией хтонических сил природы. Парикмахерская кукла представляет собой портрет знаменитых сестер сиамских близнецов, сросшихся бедрами, которые выступали в Коломне в паноптикуме «Всемирная панорама». Как и романтики, обращавшиеся к мифологическому прошлому, Чайнов подчеркивает в Берте черты Медузы-горгоны и Афродиты. Героиня словно олицетворяет мощь природных сил, их ро-

¹² Чайнов А.В. История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М. // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 49.

¹³ Там же. С. 55.

¹⁴ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Художественная литература, 1994. С. 122.

¹⁵ Соловьев В.С. Жизненная драма Платона // Соловьев В.С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 236–282.

ковую власть над человеком: «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», «какая-то недосказанная тайна пропитывала все ее существо»¹⁶.

Мифологические истоки имеет и инцестуальная любовь Берты и ее неузнанного брата художника Проспера Ван Хооте, который сделал восковые куклы-портреты сестер. Истоки подобного сюжета лежат в основе мифа о браке древнегреческого бога Зевса с сестрой Герой, а также мифа о трагической любви Библиды и Кавна, который в разных вариантах заканчивается смертью брата или сестры. Берта как будто несет в себе роковое начало, за любовь к ней мужчины должны заплатить жизнью.

Образ Владимира М. с его поисками истинной женственности напоминает об образе Дон Жуана, например, воплотившегося в одноименной новелле Гофмана: «<...> через наслаждение женщиной уже здесь, на земле, может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порождает неизбывную страстную тоску, связующую нас с небесами»¹⁷. Дон Жуан обладает властью над женщинами: «Так и кажется, будто он владеет магическими чарами гремучей змеи...»¹⁸. Интересно, что облик архитектора в описании Китти тоже несет в себе inferнальные черты: «Бледный, с черной ассирийской бородой, он казался человеком, продавшим свою душу дьяволу...»¹⁹, «Его слова, улыбки, прикосновения, как раскаленный металл, выжигали в нашем существе стигматы страсти»²⁰.

Тема двойничества, восходящая к одноименной новелле Гофмана²¹, развита и в повестях Чайнова, и в его романе «Путешествие моего бра-

¹⁶ Чайнов А.В. История парикмахерской куклы // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 54.

¹⁷ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 90.

¹⁸ Там же. С. 84.

¹⁹ Чайнов А.В. История парикмахерской куклы // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 77.

²⁰ Там же. С. 78.

²¹ См. об этом: Новикова Е.В. Типология героев-двойников и структурные особенности представления двойничества в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 11. [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2014/11/8202> (Дата обращения: 27.08.2019).

та Алексея в страну крестьянской утопии». У Чайнова в паре двойников один из героев имеет мистические, часто inferнальные черты. Так, в «Истории парикмахерской куклы...» в облике Берты, противопоставленной сестре Кет, прослеживается мифологический образ Медузы-горгоны: «Освобожденные от бумаги рыжеволосые горгоны Медузы блеснули на солнце своими бронзовыми косами, и глубокий взор снова упал в самую глубину души московского архитектора»²². Любовь архитектора М. и Берты становится роком, который губит их обоих. В «Венецианском зеркале...» Алексей борется с дьявольским стеклянным двойником, из-за мистической силы которого он попал в зазеркалье, стал своим собственным отражением. В «Необычайных, но истинных приключениях графа Федора Михайловича Бутурлина» пара двойников – Мадлена и Жервеза, пострадавшие от проклятия «чудища» – «уродливой рыбы с почти человеческой старческой головой»²³. После снятия колдовских чар (исчезновения чешуи на теле Мадлены с помощью воды архиепископа Трирского Мелхиседека) она становится обычной женщиной. В то время как Жервеза, пробывшая дольше в облике полуженщины-полурыбы, сохраняет в себе холодность, «что-то от своего рыбьего бытия»²⁴. Образ Жервезы «недвижным ледяным сном сковывал жизнь» Бутурлина.

В «Венедиктове...» заглавный герой владеет мистическими фишками-треугольниками душ, дающими безграничную власть над людьми (каждый треугольник является символом души). Но он не в силах подчинить себе «дьявольскую душу»²⁵ Сейдлица: «Совсем охмелевший Венедиктов бил кулаком по платиновой пластине неведомой души, приказывая ей явиться и посылая проклятия»²⁶. Сейдлиц, чье происхождение несет inferнальные черты, убивает Венедиктова, который, даже обладая треугольниками душ, остается всего лишь человеком. О мистической природе Сейдлица говорят все, видевшие его. Например, несмотря на проливной дождь, «плащ Сейдлица не был смочен ни одной каплей воды»²⁷. В «Юлии...» парой к дымному фантому выступает невеста главного ге-

²² Там же. С. 61.

²³ *Чайнов А.В.* Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 161.

²⁴ Там же. С. 172.

²⁵ *Чайнов А.В.* Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 112.

²⁶ Там же. С. 103.

²⁷ Там же. С. 105.

роя Верочка, излечившая своего возлюбленного от морока. В этой повести на глазах рассказчика карлик, отец погибшей девушки, превращается в известного бильярдиста господина Менго: «<...> и я не мог уже сомневаться, что передо мной в карликовом облике сам, столь таинственно пропавший, господин Менго собственной персоной»²⁸. В «Путешествии моего брата Алексея...» Кремнев становится двойником американского экономиста Чарли Мена. Он попадает в страну крестьянской утопии инфернальным способом:

В комнате удушливо запахло серой. Стрелки больших настенных часов завертелись все быстрее и быстрее и в неистовом вращении скрылись из глаз. Листки отрывного календаря с шумом отрывались сами собой и взвивались кверху, вихрями бумаги наполняя комнату²⁹.

Для утопических жителей он «пришлец с того света», когда его тайна раскрывается, он представляется чем-то вроде призрака умершего человека, пришедшего из предыдущей эпохи. В паноптикуме герой видит свой восковой бюст: «Алексей Васильевич Кремнев, член коллегии Мирсовнархоза, душитель крестьянского движения России»³⁰. Герой оказывается побежденным своим прошлым, поэтому и роман не имеет продолжения. В своих произведениях Чайнов показывает несколько типов героев – одни из них являются воплощением рока, связаны с хтоническими силами природы, другие способны противостоять власти потустороннего, третьи гибнут, не в силах отстоять себя. Каждый раз в паре двойников заложена возможность такого испытания.

Большого внимания заслуживает внешний вид книг Чайнова, которые оформлялись в русле романтической традиции. Гравюрами иллюстрированы произведения Гофмана, издававшиеся тогда в России, а также русская романтическая проза. Сам Чайнов занимался коллекционированием западно-европейской гравюры. Он автор работ «Московские собрания картин сто лет назад» (1917), статьи в журнале «Среди коллекционеров» (1920-е), монографии «Старая западная гравюра» (1926). Кроме того, он

²⁸ Чайнов А.В. Юлия, или Встречи под Новодевичьем // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 201.

²⁹ Чайнов А.В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 223.

³⁰ Там же. С. 256.

сам занимался гравированием. В юности посещал рисовальные классы К.Ф. Юона.

Повести Чайнова иллюстрировались А.А. Рыбниковым («История парикмахерской куклы»), Н.А. Ушаковой («Венедиктов», «Бутурлин»), А.И. Кравченко («Юлия»). Современное издание Чайнова оформлено гравюрами Кравченко³¹. Этот мастер также делал гравюры к «Повелителю блох» Гофмана, к «Портрету» Н.В. Гоголя, повести В.П. Титова «Домик в Коломне»³². Иллюстрируя повесть Чайнова «Юлия, или встречи под Новодевичьим», художник использовал прием кадрировки и сопоставления действий, происходящих в разных пространствах, в разное время, в пределах одного рисунка, как бы усиливая концентрацию событий, их напряженное развитие. Герои изображались в кульминационный момент сюжета, отмеченный наибольшим эмоциональным напряжением, например в борьбе с потусторонними силами.

Некоторые фантастические образы Чайнова, вероятно, связаны с гравюрами XVI века на мифологические сюжеты, что обусловлено его интересом как коллекционера эстампов этого периода. Так, образ «уродливой рыбы с почти человеческой старческой головой»³³ может восходить к гравюре П. Брейгеля-Старшего «Большие рыбы пожирают маленьких», где на берегу нарисован получеловек-полурыба, а также к гравюре А. Дюрера «Морское чудовище», изображающей человека, покрытого рыбьей чешуей. Если предположить, что к этим образам восходит телесное уродство Мадлены и Жервезы в «Бутурлине...» (их кожа превратилась в чешую), то это может свидетельствовать об осмыслении Чайновым власти над человеком хтонических сил природы.

Произведения Чайнова генетически связаны с книгами Гофмана, романтической повестью XIX века, интерпретированной в его текстах в рамках модернистской эстетики. Традиционные сюжеты были им трансформированы и по-новому прочитаны. Он обращается к мифологическим сюжетам и образам, стремится исследовать непознаваемое и неведомое, словно пытаясь найти ответы на вопросы, возникавшие в хаосе событий 1920-х годов. Рок в мистических текстах Чайнова точно противоре-

³¹ Чайнов А.В. Московская гофманиада.

³² Сидоров А.А. А.И. Кравченко // Мастера современной гравюры и графики. Сборник материалов / Ред. В. Полонский. М.–Л.: Государственное издательство, 1928. С. 316–317.

³³ Чайнов А.В. Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина // Чайнов А.В. Московская гофманиада. С. 161.

ит продуманности и логичности его крестьянской утопии, воплотившей многие из его футурологических социально-экономических представлений, что дает целостное представление об особенностях неоромантической эстетики этого писателя. Чайнов не только создавал текст, но и заботился об оформлении всей книги в романтическом стиле, большое внимание уделяя иллюстрированию повестей гравюрами. Он обращался не только к литературным, но и живописным традициям XIX века, усиливая тем самым аутентичность своих книг.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений: В 6 т. / Редкол.: А.Б. Ботникова и др.; коммент. Г. Шевченко. М.: Художественная литература, 1991–1994.
2. *Луков В.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309–312.
3. Мастера современной гравюры и графики. Сборник материалов / Ред. В. Полонский. М.–Л.: Государственное издательство, 1928. 415 с.
4. *Пушкин А.С.* Медный всадник: Петербургская повесть / Илл. Александра Бенуа, ред. текста и ст. П.Е. Щеголева. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий, 1923. 73 с.
5. *Павлова О.А.* Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: Автореф. дисс. ... докт. фил. наук (10.01.01). Волгоград, 2006. 44 с.
6. *Соловьев В.С.* Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. 526 с.
7. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Подгот. изд. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. 576 с.
8. *Чайнов А.В.* Московская гофманиада / Послесл. В.Б. Муравьева; Примеч. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: Издательский дом ТОНЧУ, 2006. 352 с.
9. *Чайнов А.В.* Старая западная гравюра: краткое руководство для музейной работы / С предисл. Н.И. Романова. М: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1926. 81 с.

НИЦШЕАНСТВО В ЛИТЕРАТУРНЫХ СБОРНИКАХ «ЗЕМЛЯ» (1908–1917)

Ю.С. Ромайкина

*Саратовский государственный технический университет
имени Гагарина Ю.А.*

Аннотация: В статье рассматривается отражение идей Ф. Ницше в произведениях основных сотрудников литературного сборника «Земля» (1908–1917): М. Арцыбашева, А. Куприна, Н. Крашенинникова, В. Винниченко, Ф. Сологуба. Выделяется противопоставление природного и ложно-культурного начал, образы «последних» людей и претеч сверхчеловека. Отмечаются присущие носителям новой морали эгоизм («Я хочу»), презрение к слабым («падающего – толкни»), утверждение бессмысленности жизни обывателя. Анализируются причины появления данных тем, мотивов, образов. В основе статьи – отзывы литературных критиков начала XX века.

Ключевые слова: Ницше, «Земля», Арцыбашев, Куприн, Крашенинников, Винниченко, Сологуб, ницшеанские мотивы, ницшеанские образы, сверхчеловек.

В последней своей книге «Ессе homo. Как становятся сами собою» (1888) Фридрих Ницше рассуждал о назревшей в конце XIX века необходимости в тотальной переоценке ценностей: «<...> до сих пор ложь называлась истиной. Переоценка всех ценностей – это моя формула для акта наивысшего самосознания человечества» (762)¹. В 1913 году российский литературный критик Е. Колтоновская писала о том, что «потребность в всесторонней проверке и внутреннем освобождении – в “переоценке всех ценностей” – накоплялась давно»², а толчком, побудившим к действию, по мнению критика, явилась Первая русская революция. Значение 1905 года выходило «далеко за границы политики»³. В нестабиль-

¹ Здесь и далее тексты Ф. Ницше цитируются по изданию: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2 / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. 829 с. В скобках указывается номер страницы.

² *Колтоновская Е.* На рубеже. В. Ропшин: «То, чего не было». В. Винниченко: «На весах жизни» // Новый журнал для всех. 1913. № 2 (февр.). Стб. 69.

³ Там же.

ное, полное исканий и сомнений переходное время в период между двух революций (с 1908 по 1917 год) «Московское книгоиздательство» выпустило в свет двадцать литературных сборников под названием «Земля». Эти альманахи приобрели статус эпатажного, скандального, но одного из самых известных неперидических изданий своего времени. В произведениях основных сотрудников альманаха (М. Арцыбашева, А. Куприна, Н. Крашенинникова, В. Винниченко, Ф. Сологуба) поднимались вопросы, касавшиеся проблемы пола, границ дозволенного, бессмысленности человеческой жизни. На сломе веков наиболее остро ощущалась связь литературы и философии. Е. Колтоновская писала: «Философия или, вернее, философствование – главная опора молодой литературы, тот исходный пункт, который направляет и контролирует художественные искания новых писателей»⁴. Ницше был необыкновенно популярен в России в начале XX века: «Московское книгоиздательство» планировало выпустить первое в русском переводе полное собрание сочинений Ницше в десяти томах, но в период с 1909 по 1912 год вышло в свет только четыре тома⁵. Трансформация учения Ницше в русской литературе Серебряного века, причины популярности немецкого философа в России – темы, остро интересующие современных литературоведов (работы Ю.В. Синеокой⁶, Н.В. Мотрошиловой⁷, И.В. Кондакова и Ю.В. Корж⁸, А.В. Цветкова⁹, Л.Г. Павлишин¹⁰). Тем не менее в фокус исследовательско-

⁴ Колтоновская Е. Новое в литературе. Несколько итогов // Русская мысль. 1916. № 12 (дек.). С. 84.

⁵ См.: Ницше Ф. Полн. собр. соч. / Пер. под общ. ред. проф. Ф. Зелинского, С. Франка, Г. Рачинского и Я. Бермана. Т. 1–3, 9. М.: Московское книгоиздательство; Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1909–1912.

⁶ См.: Синеокая Ю.В. Российская ницшеана // Ницше: Pro et contra. СПб.: РГХИ, 2001. С. 2–29.

⁷ См.: Мотрошилова Н.В. Дискуссии о философии Ф. Ницше в России серебряного века // Ф. Ницше и философия в России. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999. С. 38–45.

⁸ См.: Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 176–186.

⁹ См.: Цветков А.В. Ницшеанские мотивы в романе М.П. Арцыбашева «Санин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (38), часть 1. С. 203–206.

¹⁰ См.: Павлишин Л.Г. Владимир Винниченко и Фридрих Ницше о роли инстинктов в жизни человека // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 2. С. 160–163.

го интереса до сих пор не попадало нищезанятие как фактор, объединявший наиболее популярные издания рубежа веков – литературные сборники. Задача данной статьи – на основе журнальных и газетных рецензий литературных критиков Серебряного века проследить отражение идей Ницше на конкретном примере – в ключевых произведениях сборников «Земля».

Из кризисной атмосферы эпохи вытекает проблема противопоставления естественного природного начала всему ложному, порочному, обусловленному культурой и городской цивилизацией. Ницшеанский пророк Заратустра («Так говорил Заратустра», 1883) признавался: «Я люблю лес. В городах трудно жить: там слишком много похотливых людей. <...> Грязь на дне их души; и горе, если у грязи их есть еще дух!» (39). Протест против социальной несправедливости, подмены в обществе понятий истинного и ложного звучит в вышедшей в «Земле» повести А. Куприна «Яма» (Сб. 3, 1909; Сб. 15, 1914; Сб. 16, 1915). В этой связи примечательно напечатанное в 1913 году в газете «Биржевые ведомости» письмо к А. Куприну от прочитавшей «Яму» интеллигентной проститутки. Она была убеждена в том, что «из мрака “Ямы” когда-нибудь выйдет правда и перестроит всю жизнь»¹¹: «Правдиво только – конкретное, животное. Весь социальный строй – искусственный, не настоящий, притянутый за волосы... Все ложь»¹².

О звериной сути «цивилизованного» человека повествует в напечатанных в «Земле» произведениях М. Арцыбашев. Н.П. Ашешов так сформулировал основную «тезу» его художественных текстов: «<...> в человеке сидит зверь пола, прочно, неискоренимо, что никакая культура не в состоянии облагородить, приручить этого зверя, сделать его домашним»¹³. В сочинении «К генеалогии морали» (1887) Ницше писал об извращенных помыслах «окультуренного», вынужденного сдерживать свои инстинкты человека: «О, эта безумная жалкая бестия человек! До каких только затей не додумывается она, какая противоестественность, какие пароксизмы вздора, какая бестиальность идеи вырываются наружу, стоит лишь чуточку воспрепятствовать ей быть бестией на деле!..» (468).

¹¹ Измайлов А. А.И. Куприн и «Яма» // Биржевые ведомости. 1913. 1 марта (№ 51). С. 1.

¹² Там же.

¹³ Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.]. Семнадцатый сборник «Земля» // Современное слово. 1915. 30 дек. (№ 2860). Отд.: Литературные мотивы. С. 2.

При этом, по Ницше, звери на воле невинны в своих инстинктах. Заратустра восклицал: «О, если бы вы совершенны были, по крайней мере, как звери! Но зверям принадлежит невинность. Разве я советую вам убивать свои чувства? Я советую вам невинность чувств» (39). Невинность чувств и вольное природное начало присущи героине одноименного романа Н. Крашенинникова «Амеля» (Сб. 16, 1915). Попадшая на воспитание в интеллигентную русскую семью дикая башкирская девушка Амеля в конце романа бросает городскую жизнь и уходит в степи. Н.П. Ашешов характеризовал героиню романа Н. Крашенинникова как «оригинальную, дикую и культурную вместе и раздвоенную в своем психическом существе»¹⁴.

Воспевание естественного, природного начала в человеке присутствует и в других произведениях «Земли». А. Бурнакин иронизировал по поводу восхваляемой Ф. Сологубом в романе «Дым и пепел» (Сб. 10, 1912; Сб. 11, 1913) босоногости: «Странное отношение к жизни – носит вицмундир и сапоги – негодяй и урод, выламывается на босу ногу в хитоне – воплощение чистоты и грации»¹⁵. Л. Войтоловский писал о нелестном отношении А. Куприна к благочестивым завсегдаям Ямы: «<...> все эти люди – сор, и жизнь их не жизнь, а какой-то надуманный, призрачный, ненужный бред мировой культуры»¹⁶. Е. Колтоновская отмечала, что если раньше в русской литературе в отношении к «среднему», «обыденному» человеку чувствовались «широкая гуманность, искренний демократизм, наконец, философское уважение к жизни вообще», то сейчас «во многих произведениях новых писателей средний человек, не-герой, сменился вырождением»¹⁷. Мысль о бренности, бессмысленности жизни большинства людей, презрение к их жалкому существованию перекликаются с размышлениями Ницше о последнем, «самом презренном человеке» (11), которого необходимо преодолеть на пути к сверхчеловеку: «Вы совершили путь от червя к человеку, но многое в вас еще осталось от червя» (8).

¹⁴ Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.]. «Земля» сборник шестнадцатый. – Окончание «Ямы» А.И. Куприна. – роман Н. Крашенинникова «Амеля» // Современное слово. 1915. 18 июня (№ 2666). Отд.: Литературные мотивы. С. 2.

¹⁵ Бурнакин А. Чад и копоть // Новое время. 1913. 22 марта (4 апр.) (№ 13300). Отд.: Литературные заметки. С. 5.

¹⁶ Войтоловский Л. Яма // Киевская мысль. 1909. 4 мая (№ 122). С. 2.

¹⁷ Колтоновская Е. Сон или умирание? Мысли и впечатления // Русская мысль. 1916. № 3 (март). С. 83.

В напечатанных в «Земле» произведениях М. Арцыбашева последним человеком особого рода является женщина. Литературные критики начала XX века отмечали, что М. Арцыбашев низводил своих героинь «на положение самки»¹⁸: «Все женщины <...> похожи друг на друга. Всем им нравится “быть объектом вождения и больше ничего” <...>»¹⁹. Заратустра давал схожую характеристику женщинам: «<...> женщины все еще кошки и птицы. Или, в лучшем случае, коровы» (41). Идею безропотного подчинения женщины мужчине озвучивал один из героев арцыбашевской повести «Раба» (Сб. 18, 1916) – доктор Мозжухин: «<...> женщина всегда была и будет рабой мужчины!.. Это рабство, но рабство красивое, святое, и в нем, только в нем, весь смысл женской жизни!..»²⁰. В своих проповедях Заратустра также призывал женщин подчиниться «святому» рабству – служению мужчине: «Счастье мужчины называется: я хочу. Счастье женщины называется: он хочет. И повиноваться должна женщина, и найди глубину к своей поверхности» (47).

А.М. и Е.И. Редько писали о том, что в первой части романа М. Арцыбашева «У последней черты» (Сб. 4, 1910) художник Михайлов «покорял женщин ударами хлыста, по совету Ницше»²¹. В этой связи вспоминается «маленькая истина», которой поделилась с Заратустрой умудренная жизненным опытом старушка: «Ты идешь к женщинам? Не забудь плетку!» (48). Примечательно, что, размышляя о произведениях М. Арцыбашева, Вл. Кранихфельд упоминал Ницше: «<...> кто же не считает себя, в самом деле, знатоком по части “женского вопроса”? <...> “Прав был Ницше, когда”...»²².

А. Бурнакин очень точно разъяснял причины нашедшего горячий отклик в обществе «арцыбашевского» взгляда на женщину: «Развалилась семья, на место матери стала любовница, человеческое заменяется скотским, свободная воля – животными инстинктами. <...> Из семьи ушел

¹⁸ Ад. Б. Земля. Сборник восемнадцатый. М. Арцыбашев. – Раба. В. Винниченко. – Хочу! М-ское книгоиздательство, 1916. Ц. 2 р. // Летопись. 1916. № 6 (июнь). Отд.: Библиография. С. 304.

¹⁹ Щеглова Л. Земля. Сборник тринадцатый. М. Арцыбашев – Ревность, Семен Юшкевич – Леон Дрей // Современник. 1913. № 12 (дек.). Отд.: Новые книги. С. 299.

²⁰ Земля. Сборник восемнадцатый. М.: Московское книгоиздательство, 1916. С. 269–270.

²¹ Редько А.Е. [Редько А.М. и Е.И.]. Сборник о страшном («Земля», VII) // Русское богатство. 1911. № 12 (дек.). С. 129.

²² Кранихфельд Вл. Обличенье женщины // Современный мир. 1913. № 12. Отд.: Литературные отклики. С. 200.

идеал домостроительства, маточный принцип, идея русской хозяйки, царицы улья»²³.

Ключевым в философии Ницше является учение о сверхчеловеке. Одной из характерных особенностей этого учения, нашедшей отражение в сборниках «Земля», является присущая главному герою художественного произведения высшая степень эгоизма: «Ты должен» заменяется на «Я хочу». Рецензент газеты «Летопись» называл сутью романа В. Винниченко «Хочу!» (Сб. 18, 1916) уверение в «необходимости для каждого человека яркого сильного хотения, утверждения своего “я” в мире через свою волю»²⁴. В монологе, которым заканчивается напечатанное в «Земле» другое произведение В. Винниченко – повесть «Честность с собой» (Сб. 5, 1911), главная героиня Дара обращается к своему возлюбленному Мирону: «Сильное живет, слабое гибнет. Жить хочу. Жить, Мирон, работать, создавать и разрушать. Правда? <...> Целуй! На трупах целуй! Крепко, радостно!»²⁵ З. Гиппиус обвиняла В. Винниченко в том, что он в своих произведениях «грешит <...> черствым ницшеанством»²⁶, преклоняясь «перед великолепными ницшеанцами первого выпуска»²⁷.

Переключка с основными постулатами философии Ницше отмечалась литературными критиками начала XX века и при характеристике персонажей напечатанных в «Земле» произведений М. Арцыбашева. Н. Геккер называл их «монстрами эгоизма и бессердечия, <...> уродливыми сверхчеловеками»²⁸. Инженера Наумова из романа «У последней черты» (Сб. 4, 1910; Сб. 7, 1911; Сб. 8, 1912) критики прямо называли «ницшеанцем»²⁹. Приговоренный к смертной казни из-за радикальных политических взглядов, Наумов столкнулся со всеобщим равнодушием к своей судьбе. За это он возненавидел людей. Прислушиваясь к проповедям Наумова, персонажи романа один за другим совершают самоубий-

²³ Бурнакин А. Женофобия // Новое время. 1914. 16 (29) мая (№ 13712). Отд.: Литературные заметки. С. 5.

²⁴ Ад. Б. Указ. соч. С. 305.

²⁵ Земля. Сборник пятый. СПб.: Московское книгоиздательство, 1911. С. 254.

²⁶ Крайний А. [Гиппиус З.Н.]. Беллетристические воды // Русская мысль. 1912. № 8. Отд.: В России и за границей. Обзоры и заметки. II. Литература и искусство. С. 28.

²⁷ Там же. С. 27.

²⁸ Н. Г. [Геккер]. «У последней черты» // Одесские новости. 1912. 11 (24) февр. (№ 8643). Отд.: Литературные заметки. С. 7.

²⁹ Боцяновский В. Санни вернулся // Утро России. 1910. 9 окт. (№ 269). Отд.: Литературные наброски. С. 2.

ства. Стоит вспомнить отношение Заратустры к последним людям: «О, братья мои, разве я жесток? Но я говорю: что падает, то нужно еще толкнуть! Все, что от сегодня, – падает и распадается: кто захотел бы удержать его! Но я – я *хочу* еще толкнуть его!» (151). Размышляя о высшей цели Наумова, З. Гиппиус практически дословно цитировала слова ницшеанского пророка: «Стоит ли бороться со слабым? Нужно ли подталкивать падающего?»³⁰ А.М. и Е.И. Редько выдвинули антитезу: «По слову Бога мир возник, а по слову Наумова – рухнет. <...> Бог – творец мира; инженер Наумов – разрушитель»³¹. Заратустра восклицал: «Бог умер: теперь хотим *мы* (высшие люди. – *Ю.Р.*), чтобы жил сверхчеловек» (207).

И. Игнатов называл героев М. Арцыбашева «оторванными, замкнутыми в себе, враждебными»³² другим людьми, олицетворяющими присущее современному обществу отчуждение: «<...> это <...> характерная черта современного настроения. Микроб отчуждения, микроб враждебности <...> распространяется невозбранно»³³.

Заратустра полагал, что «*сладострастие, властолюбие, себялюбие* <...> были до сих пор наиболее проклинаемы и больше всего опорочены и изолганы» (135). Пророк ставил перед собой задачу «по-человечески взвесить» (135) эти понятия. Ту же цель преследовали основные сотрудники литературных сборников «Земля». После смерти Ницше в период реакции ростки учения немецкого философа прижились на благодатной русской почве и проросли в мировоззрении писателей, объединившихся под обложкой альманаха «Московского книгоиздательства». В текстах сборников «Земля» большинство критиков неизменно отмечали переключку с идеями Ницше, а в основных персонажах единогласно признавали сходство с описанным немецким философом новым, великим человеком, предком сверхчеловека. Безусловно, отклики рецензентов крайне субъективны, пропитаны едкой критикой, подчас фонтанируют сарказмом. Тем не менее они помогают по-новому, свежим взглядом посмотреть на произведения, напечатанные в сборниках «Земля», выявляя неожиданные параллели с текстами Ницше: противопоставление природного, естественно-животного начала и извращенного условности-

³⁰ Крайний А. [Гиппиус З.Н.]. Что пишут // Русская мысль. 1912. № 1. Отд.: В России и за границей. Обзоры и заметки. II. Литература и искусство. С. 27.

³¹ Редько А.Е. [Редько А.М. и Е.И.]. Указ. соч. С. 131.

³² Игнатов И. «Земля», сборник восьмой // Русские ведомости. 1912. 10 февр. (№ 33). Отд.: Литературные отголоски. С. 2.

³³ Там же.

ми, сдерживающего инстинкты лицемерного «окультуренного» человека, образы «последних» людей – мелких обывателей и презирающих их эгоистичных, сильных новых людей. Причиной появления подобных тем, мотивов и образов в начале XX века явились кризис общественных и нравственных устоев, разрушение семейных ценностей, нарастающее отчуждение среди людей и вытекающие из этого последствия: страх перед будущим, поиск идеалов, романтизация прошлого, протест против женской эмансипации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ад. Б.* Земля. Сборник восемнадцатый. М. Арцыбашев. – Раба. В. Винниченко. – Хочу! М-ское книгоиздательство. 1916. Ц. 2 р. // *Летопись*. 1916. № 6 (июнь). Отд.: Библиография. С. 304–306.
2. *Боцяновский В.* Санин вернулся // *Утро России*. 1910. № 269, 9 окт. Отд.: Литературные наброски. С. 2.
3. *Бурнакин А.* Чад и копоть // *Новое время*. 1913. № 13300, 22 марта (4 апр.). Отд.: Литературные заметки. С. 5.
4. *Бурнакин А.* Женофобия // *Новое время*. 1914. № 13712, 16 (29) мая. Отд.: Литературные заметки. С. 5.
5. *Войтоловский Л.* Яма // *Киевская мысль*. 1909. 4 мая (№ 122). С. 2.
6. Земля. Сборник пятый. СПб.: Московское книгоиздательство, 1911. 340 с.
7. Земля. Сборник восемнадцатый. М.: Московское книгоиздательство, 1916. 320 с.
8. *Игнатов И.* «Земля», сборник восьмой // *Русские ведомости*. 1912. № 33, 10 февр. Отд.: Литературные отголоски. С. 2.
9. *Измайлов А. А.И.* Куприн и «Яма» // *Биржевые ведомости*. 1913. № 51, 1 марта. С. 1.
10. *Колтоновская Е.* На рубеже. В. Ропшин: «То, чего не было». В. Винниченко: «На весах жизни» // *Новый журнал для всех*. 1913. № 2 (февр.). Стб. 67–76.
11. *Колтоновская Е.* Сон или умирание? Мысли и впечатления // *Русская мысль*. 1916. № 3 (март). С. 82–95.
12. *Колтоновская Е.* Новое в литературе. Несколько итогов // *Русская мысль*. 1916. № 12 (дек.). С. 71–84.
13. *Кондаков И.В., Корж Ю.В.* Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // *Общественные науки и современность*. 2000. № 6. С. 176–186.
14. *Крайний А. [Гиппиус З.Н.]*. Что пишут // *Русская мысль*. 1912. № 1. Отд.: В России и за границей. Обзоры и заметки. II. Литература и искусство. С. 25–31.
15. *Крайний А. [Гиппиус З.Н.]*. Беллетристические воды // *Русская мысль*. 1912. № 8. Отд.: В России и за границей. Обзоры и заметки. II. Литература и искусство. С. 25–29.

16. *Кранихфельд Вл.* Обличенье женщины // Современный мир. 1913. № 12. Отд.: Литературные отклики. С. 200–215.
17. *Мотрошилова Н.В.* Дискуссии о философии Ф. Ницше в России серебряного века // Ф. Ницше и философия в России. СПб.: РХГИ, 1999. С. 38–45.
18. *Н. Г.[еккер].* «У последней черты» // Одесские новости. 1912. № 8643, 11 (24) февр. Отд.: Литературные заметки. С. 7.
19. *Ницше Ф.* Соч. В 2 т. Т. 2 / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. 829 с.
20. *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. / Пер. под общ. ред. проф. Ф. Зелинского, С. Франка, Г. Рачинского и Я. Бермана. Т. 1–3, 9. М.: Московское книгоиздательство; Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1909–1912.
21. *Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.].* «Земля» сборник шестнадцатый. – Окончание «Ямы» А.И. Куприна. – роман Н. Крашенинникова «Амеля» // Современное слово. 1915. 18 июня (№ 2666). Отд.: Литературные мотивы. С. 2.
22. *Ожигов Ал. [Ашешов Н.П.].* Семнадцатый сборник «Земля» // Современное слово. 1915. 30 дек. (№ 2860). Отд.: Литературные мотивы. С. 2.
23. *Павлишин Л.Г.* Владимир Винниченко и Фридрих Ницше о роли инстинктов в жизни человека // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 2. С. 160–163.
24. *Редько А.Е. [Редько А.М. и Е.И.].* Сборник о страшном («Земля», VII) // Русское богатство. 1911. № 12 (дек.). С. 129–134.
25. *Синеокая Ю.В.* Российская ницшеана // Ницше: Pro et contra. СПб.: РГХИ, 2001. С. 2–29.
26. *Цветков А.В.* Ницшеанские мотивы в романе М.П. Арцыбашева «Санин» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 8 (38), часть 1. С. 203–206.
27. *Щеглова Л.* Земля. Сборник тринадцатый. М. Арцыбашев – Ревность, Семен Юшкевич – Леон Дрей // Современник. 1913. № 12 (дек.). Отд.: Новые книги. С. 299–300.

«С ВЕРОЙ, ЧТО РУССКАЯ ЛАМПАДА НЕ УГАСНЕТ...»: С.А. ЕСЕНИН И Д.В. ФИЛОСОФОВ¹

С.А. СЕРЕГИНА

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье дано первое приближение к аналитическому осмыслению диалога С.А. Есенина с идеями и представлениями Д.В. Filosofova. Анализ ведется с учетом обстоятельств знакомства и общения Есенина и Filosofova в 1915 году, а также того факта, что в личной библиотеке Есенина были книги Filosofova с инскриптами автора. Делается вывод о том, что «органическая» национальность, духовное преображение и воскресение России, отказ от традиционного православия и пересмотр его метафизических основ – это те идеи Filosofova, к которым Есенин так или иначе обращался на протяжении своего творческого пути.

Ключевые слова: С.А. Есенин, Д.В. Filosofov, русская литература и философия, религиозная мысль, сравнительный анализ.

В августе 1916 года в письме к поэту Н.Н. Ливкину С.А. Есенин писал о начале своего сближения с кругом петербургских литераторов: «<...> мережковские, гиппиус и Filosofov открыли для меня свое чистилище и начали трубить обо мне...»². Это противопоставление «мережковских» и «гиппиус» с одной стороны (строчные буквы, очевидно, использованы умышленно) и Д.В. Filosofova – с другой – получит свое продолжение в памфлете «Дама с лорнетом (Вроде письма. На общеизвестное)» 1925 года. Здесь Есенин, называя Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус бездарностями, делал на первый взгляд неожиданное признание: «Один только Filosofov, как и посейчас, занимает мой кругозор, которому я писал и говорил то устно, то в стихах» (5, 229).

Темы «С.А. Есенин и Д.С. Мережковский» и «С.А. Есенин и З.Н. Гиппиус» заслуживают отдельных обстоятельных исследований, однако здесь

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

² *Есенин С.А.* Полное собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев. М.: Наука; Голос, 1995–2002. Т. 6. 1997. С. 83. Далее тексты Есенина цитируются по этому изданию с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

нельзя не сказать о том, что и процитированное выше письмо Ливкину, и памфлет 1925 года свидетельствуют (как и многие другие факты) о том, что круг Мережковских сыграл существенную роль в биографии Есенина. В 1922 году Есенин перед отъездом (по воспоминаниям И.В. Грузинова) сказал о Мережковском так: «Я не подам руки Мережковскому <...> Я не только не подам ему руки, но я могу сделать и более решительный жест... Мы остались здесь. В трудные для родины минуты мы остались здесь. А он со стороны, он издали смеет поучать нас!»³ В этих словах слышится не столько ярость идеологического противника, сколько горечь бывшего единомышленника, хотя и стоявшего на своих основаниях, но смотревшего в ту же сторону, куда указывал нынешний враг.

В салоне Мережковских весной 1915 года Есенин познакомился с Философовым. Петроградский приятель Есенина Владимир Чернявский вспоминал: «К Философову он <Есенин> относился хорошо. Тот пленил его крайним вниманием к его поэзии, авторитетным, барственно мягким тоном джентльмена»⁴.

До личной встречи с Философовым Есенин, вероятно, знал о нем как о редакторе журнала «Голос жизни»⁵. 12 апреля 1915 года Философов дарит Есенину две свои книги с инскриптами: «Сергею Александровичу Есенину с верой, что русская лампада не угаснет. Д. Философов. 12 апр. 1915 г.» (на книге «Неугасимая лампада: Статьи по церковным и религиозным вопросам». М., 1912) и «Сергею Александровичу Есенину на память о “несоленых” людях Питера от автора. 12 апр. 1915 г.» (на книге «Старое и новое. Сборник статей по вопросам искусства и литературы». М., 1912). 15 апреля будет подарена третья книга – «Слова и жизнь: Литературные споры новейшего времени (1901–1908 гг.)» (СПб., 1909) с надписью: «Сергею Александровичу Есенину на память от автора. Д.Ф. 15 апр. 1915 г.»⁶. Примечателен и малоизвестен следую-

³ Грузинов И.В. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 371–372.

⁴ Чернявский В.С. Три эпохи встреч (1915–1925) // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. С. 207.

⁵ О частых посещениях Есениным редакции журнала «Голос жизни» см. воспоминания Л.В. Бермана в журнале «Звезда» (1975. № 4. С. 187–188).

⁶ Об этих книгах в библиотеке Есенина см.: Субботин С.И. Библиотека Сергея Есенина // Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы. Материалы Междуна-

ший факт: «<...> подаренный тогда Есенину экземпляр книги Д.В. Философова “Старое и новое” становится вторым в его личной библиотеке – эту книгу еще в 1912–1913 гг. он приобрел для себя сам»⁷. «“Несоленые” люди Питера» из инскрипта на этой книге возникли в разговоре Есенина с Мережковскими и Философовым, состоявшимся в день дарения книг. Содержание этого разговора будет изложено несколькими днями позже в известной статье З.Н. Гиппиус «Земля и камень» (подпись: Роман Аренский): «И люди в Питере, говорит <Есенин>, – ничего, хорошие, да какие-то “несоленые”»⁸. Этот эпитет «несоленые», обративший на себя внимание Мережковских и Философова, очевидно, в устах Есенина означал отсутствие определенности и ярко выраженной характерности. Тем не менее, «“несоленые” люди Питера» оценили молодой талант из Рязани довольно высоко. Гиппиус в статье говорила о том, что Есенин – «настоящий, современный поэт»⁹: очевидно, это была общая оценка триумвирата. Статья Гиппиус в «Голосе жизни» предваряла публикацию четырех есенинских стихотворений («Под венком лесной ромашки...», «Темна ноченька, не спится...», «В хате», «По дороге идут богомолки...»). Очевидно, Философов способствовал и этой публикации, и тому факту, что имя Есенина значится на второй странице обложек журнала «Голос жизни» (№ 18–22) в перечне участников его литературного отдела. После знакомства с Есениным Философов читает его стихи Н.О. Лернеру¹⁰. Чернявский в начале мая 1916 года пишет Есенину о том, что на недавнем собрании у Мережковских о Есенине говорили «много» и что «мнения расходились»¹¹. В ответном письме Есенин просит Чернявского: «<...> Но хочется знать, на какой стороне Филосо-

ной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения С.А. Есенина. М.–Рязань: Пресса, 2006. С. 331–355.

⁷ Летопись жизни и творчества С.А. Есенина / Общ. ред. и вст. сл. Ю.Л. Прокушева, сост. М.В. Скороходова и С.И. Субботина. М.: ИМЛИ РАН, 2003–2018. Т. 1 (1895–1916). 2003. С. 230.

⁸ Роман Аренский <Гиппиус З.Н.> Земля и камень // Голос жизни. 1915. № 17. С. 12.

⁹ Там же.

¹⁰ В апреле или начале мая 1915 г. – Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. Т. 1. С. 38.

¹¹ Чернявский В.С. – Есенину С.А. Аннополь-Вольнский. 26 мая 1915 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / Общ. ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой; сост. С.П. Митрофановой-Есениной и Т.П. Флор-Есениной. М.: Республика, 1995. С. 199.

фов и Гиппиус. Ты узнай, Володя» (6, 71). На это Чернявский напишет 8 августа: «<...> Я ничего путного не узнал: сказали мне только, что говорили о тебе “как о хорошем мальчике”, будто бы тебя в Питере кто-то портит, а как о поэте ничего не говорили, а Философов вообще в разговоре участия не принимал»¹². До получения этого августовского письма от Чернявского Есенин просит Л.В. Бермана: «Да пропишите про Дмитрия Владимировича <ча>. Как он-то живет» (6, 70). Не дождавись ответа от Л.В. Бермана (он придет позже), Есенин обращается к Философову сам: письмо неизвестно¹³. В августе он отправляет еще одно письмо с просьбой посодействовать публикации маленькой поэмы «Микола» (письмо см.: 6, 74). Философов откликается на просьбу: он пересылает рукопись поэмы редактору «Биржевых новостей», назвав Есенина в сопроводительном письме «талантливым поэтом из народа»¹⁴.

В первой книге Есенина «Радуница» (Пг., 1916) Философову посвящено стихотворение «Выть» («Черная, потом пропахшая выть...», 1914). Известна также дарственная надпись Есенина Философову на «Радунице» (Пг., 1916), со словами благодарности: «Дорогому Дмитрию Владимировичу Философову. За доброе напутное Слово от баяшника соломенных суёмов Сергей Есенин» (7 (1), 51).

Такова основная фактография общения Есенина и Философова. То обстоятельство, что Есенин будет помнить о «Слове» Философова и в 1925 г., вероятно, свидетельствует о важности и содержательности смыслов этого Слова для Есенина. Ниже дано первое приближение к аналитическому осмыслению диалога Есенина с идеями и представлениями Философова.

Статья Философова «Голубая весна» была помещена в сборнике «Старое и новое», приобретенным Есениным еще в 1912–1913 гг. (как уже отмечалось выше – до личного знакомства с Философовым). В «Голубой весне» Философов раскрывает оригинальность и своевременность поэзии С.М. Городецкого, которая, по мнению Философова, развивается в поисках «нового русского стиля»: «У гробового входа заиграла жизнь, пусть бессознательно стихийная, почти “зверская”, варварская, но все же настоящая, не литературная только жизнь. Он <Городецкий> внес в совре-

¹² Чернявский В.С. – Есенину С.А. Спасск, Казанской губ. 8 августа 1915 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни. С. 204–205.

¹³ Упоминание о нем – 6, 347 (Комментарий С.И. Субботина).

¹⁴ Философов Д.В. – Гаккебушу М.М. Петроград, 22 августа 1915 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни. С. 306.

менную поэзию старую и вечно новую тему национализма, – не народничества, а именно национализма»¹⁵. Есенин (как и Н.А. Клюев до него) пришел в литературу, чтобы раскрывать тему национализма самым фактом своего поэтического существования и своей обращенностью к истокам национальной культуры, ее языку и образности. Конечно, речь не идет о том, что Есенин, познакомившись с «Голубой весной» и восприняв слова Философова о Городецком как непосредственное руководство к действию, начал развивать «вечно новую тему национализма». Однако для Есенина важным мог оказаться тот факт, что он своим творчеством, обращенным к истокам национального, может ответить на запрос большой интеллектуальной и философской культуры, которую для него, безусловно, воплощал Философов.

Творческий поиск Есенина также шел в русле формирования собственного «нового русского стиля». Одна из центральных мыслей «Голубой весны» Философова – мысль о различии между «национальностью органической» и национальностью «идейно навязанной»¹⁶. Есенин в следовании «органической» национальности пошел, прежде всего, по пути формирования особого поэтического стиля, укорененного в языке народной культуры. На это, как известно, сразу обратила внимание Гиппиус: «Тут же мастерство как будто данное: никаких лишних слов нет, а просто есть те, которые есть, точные, друг друга определяющие <...> поэт “земляной” приехал с собственным русским богатством из Рязанской губернии <...>»¹⁷. Под «собственно русским богатством» Гиппиус, очевидно, понимала в том числе и диалектную лексику, которая ярко окрашивала стиль Есенина в национальный колорит: «По дорогам идут богомолки, / Под ногами полынь да комли. / Раздвигая щипульные колки, / На канавах звенят костыли» (1, 58). Однако Есенин стремительно поднимался от «органической национальности» в языке до утверждения *национального как этического*: «Я скажу: “Не надо рая, / Дайте родину мою”» (1, 51); «Но вся ты – смирна и ливан / Волхвов, потайственно волхвующих» (1, 115). По дорогам есенинской Руси идет Господь «пытать людей в любви» (1, 42), и вся природа «кричит» ему «Осанна!» (1, 55). Русь становится объектом религиозной веры: «Но не любить тебя, не верить – / Я научиться

¹⁵ Философов Д.В. Голубая весна // Старое и новое: Сборник статей по вопросам искусства. М.: Изд-во И.Д. Сытина, 1912. С. 16.

¹⁶ Там же. С. 19.

¹⁷ Роман Аренский <Гиппиус З.Н.> Земля и камень. С. 12.

не могу» (1, 83). Это движение Есенина в поисках «национальности органической», по сути, окажется обращением к славянофильству¹⁸, против которого Философов резко выступал. Подлинно русский дух для Философова – это «исконная, северная Русь Новгорода и Пскова, а не византийщина и татарщина славянофилов»¹⁹. Для Есенина же Византия станет собирательным образом «крещеного Востока», которому наследует «Русь», не теряя своего самобытного языческого истока. «Мы ведь скифы, – напишет Есенин А.В. Ширияевцу в 1917 году, – принявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит...» (6, 95).

Философов, предостерегавший Городецкого и, возможно, Есенина от «идейно навязанной национальности», сам отдал должное национальному мифу в статье «Неугасимая лампада», центральный образ которой оказался близок творческому и идейному поиску Есенина. В центре статьи Философова «Неугасимая лампада» – образ «заколдованного края» «нелепого русского села» с «неважной» неуклюжей церковью и «допотопным» священником²⁰. Бытие строгой чистой природы, окружающей село, противопоставлено быту сельской жизни с ее «яремочными баранками, девками в пестрых сарафанах, пьяными мужиками»²¹. Для Философова быт русской деревни – это быт за границами всякой культуры: «Нет тут ни христианства, ни язычества, ни первобытности, ни культуры. Вместо христианства – неблаголепная обрядность, вместо язычества – пьянство, драки. Вместо первобытности – московские ситцы, вместо культуры – нелепые звуки граммофона, доносящиеся из чайной»²². В то же время Философов «под грубою корою вещества»²³ национального быта осязает «нетленную порфиру»²⁴ – это «неугасимая лампада» в местной церкви. Она

¹⁸ О Есенине и славянофилах см.: *Серегина С.А.* Славянофильский комплекс в художественном сознании С.А. Есенина: послереволюционные метаморфозы // *Русская литература и философия: пути взаимодействия* / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 271–283.

¹⁹ *Философов Д.В.* Голубая весна. С. 16–17.

²⁰ *Философов Д.В.* Неугасимая лампада // *Неугасимая лампада: Статьи по церковным и религиозным вопросам*. М.: Изд-во И.Д. Сытина, 1912. С. 5–6.

²¹ Там же. С. 7.

²² Там же. С. 6.

²³ *Соловьев Вл.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. С. 125.

²⁴ Там же.

никогда не гаснет, так как вокруг нее – постоянная людская забота. Образ неугасимой лампы глубоко символичен: «Творческого огня для обновления жизни нет, пока еще нет. И еле мерцающий огонь – единственный свет, просвещающий мрачную жизнь русской деревни»²⁵. Для Философова неугасимая лампада сельской церкви – это символический образ еще не раскрытой и не явленной в полной мере, еще дремлющей духовной силы национального бытия. У народа есть «хотение» Христа, но нет сил: «Есть силы только, с тупым упорство блюсти пламя неугасимой лампы. Есть только смутная вера, что смерть побеждена, робкое чаяние, что Россия воскреснет»²⁶.

Для Есенина сельский быт не был «грубою корою вещества»: это был глубоко символический, осмысленный и многозначный язык – «вечная песня перед мирозданьем» (5, 186). Однако статья Философова могла стать одним из непосредственных источников важной для Есенина революционных лет идеи – идеи духовного преображения и воскресения России. Философов дистанцировался от славянофильства, но, тем не менее, его пророческий пафос воскресения России оказался близок Есенину. В статье «Неугасимая лампада» Философов усиливает звучание этого пафоса, обращаясь к известному евангельскому сюжету об исцелении расслабленного в Капернауме, которому Христос сказал: «...возстани, *возьми свой одр и иди* в дом твой» (Мф. 9:6). Русский народ в понимании Философова – это «расслабленный», который получит чудесное исцеление, потому что он в себе уже несет потенции к этому исцелению: «Если бури и бедствия до сих пор не потушили неугасимой лампы, то жива еще русская земля, и наступит время, когда русский народ возьмет одр свой и пойдет»²⁷. У Есенина в «Ключах Марии» возникает типологически близкий образ, который, очевидно, восходит именно к «Неугасимой лампаде» Философова. Это образ русской деревни, лежащей на смертельном одре, но в глубине своей хранящей ключи к национальному искусству: «Единственным расточительным и неряшливым, но все же хранителем <...> тайны <подлинного искусства> была полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня. Мы не будем скрывать, что этот мир крестьянской жизни <...> наши глаза застали, увы, вместе с расцветом на одре смерти. <...>. Этот вихрь, который сейчас бреет бороду ста-

²⁵ Философов Д.В. Неугасимая лампада. С. 7.

²⁶ Там же. С. 8.

²⁷ Там же. С. 9.

рому миру <...> явился нам как ангел спасения к умирающему. Он протянул ему, как прокаженному, руку и сказал: “Возьми одр твой и ходи”» (5, 201). Возникающий в этом пассаже образ вихря укрепляет предположение о том, что статья Философова стала одним из источников «Ключей Марии». У Философова русская земля жива вопреки «бурям и бедствиям» и находится в ожидании преображения, у Есенина – деревня (как воплощение исконного русского бытия) принимает очистительный вихрь как путь к этому преображению. Конечно, Есенин здесь следует логике своего скифского мифа²⁸, который Философову не был близок, однако сам по себе этот диалог смыслов примечателен и является примером того, какое неожиданное и новое звучание получали идеи нового религиозного сознания в пореволюционный период. Слова Философова о том, что «наступит время, когда русский народ возьмет одр свой и пойдет», прозвучав для Есенина в начале его творческого пути, возможно, оказали влияние на утопическую модальность творческого сознания поэта, которая во всей полноте заявит о себе в творчестве Есенина 1917–1919 г., где Русь – это и Новый Назарет («Верю: завтра рано, / Чуть забрезжит свет, / Новый над туманом / Вспыхнет Назарет» – 1, 106), и Приснодева, «поправшая смерть» (2, 47). Так Есенин и Философов оказываются в плоскости одного и того же мифа о воскресении России, с той безусловно значительной поправкой, что для Есенина этот миф был связан с революцией.

Для Философова идея духовного возрождения во многом определялась возможностью религиозной реставрации в России через обращение к вселенскому христианству. В силу этого «славянство дохристианское», национальные основы «Руси не крещенной»²⁹ представляли для него большую ценность, чем «черный клубок»³⁰ православия.

Религиозность Есенина никогда не была ортодоксальной. В «Ключах Марии» возникает образ «черной рясы» православия (5, 212). При этом, если у Философова «черный клубок» православия соединен с «самовластным мечом московским»³¹, то у Есенина «черная ряса» православия – с государственностью Советской России: «Вот потому-то нам

²⁸ См. подробнее: *Серегина С.А.* «Животворные ключи “Нового Назарета”»: к истории «скифского мифа» русской литературы // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 456–476.

²⁹ *Философов Д.В.* Голубая весна. С. 11.

³⁰ Там же. С. 12.

³¹ Там же. С. 12.

так и противны занесенные руки марксистской опеки в идеологии сущности искусств. <...>. Перед нами встает новая символическая черная ряса, очень похожая на приемы православия, которое заслонило своей чернотой свет солнца истины» (5, 212). Философов, полемизируя с Гордеевским в «Голубой весне», утверждал: «Не заморское крещение, само по себе остановило развитие славянской души, не христианство как таковое, а искажение его, дурной глаз “монашин-черноризец”»³². Есенин по сути развивает эти же мысли, говоря о том, что «старое инквизиционное православие, <...> посадив Святого Георгия на коня, пронзило копьем вместо змия самого Христа» (5, 211).

Философов, выступая за «органическую национальность» и против «монашин-черноризец» не принял картины М.В. Нестерова «Святая Русь»: «Если Русь действительно такова, как ее изображает Нестеров, у нее нет будущего. Все эти чахоточные юноши, декадентские девицы, это – худосочная, болезненная Русь, способная лишь на покорность, смирение, боящаяся жизни, творчества, государственного строительства, самостоятельности»³³. В статье «Церковь и освободительное движение» Философов призывал «пересмотреть всю метафизику православия»³⁴ и бороться с Церковью. По мнению Философова, люди религиозного сознания «борются с Церковью в плоскости религиозной, подвергая беспощадной переоценке самую ее метафизику <...> свои религиозно-общественные идеалы они выводят уже из новой, свободной, вне церковных традиций воспринятой религиозной метафизики»³⁵. Есенин начнет борьбу с «дыханьем Китежа» в цикле библейских поэм, осуществляя свой онтологический бунт и по-своему пересматривая метафизические основы православия. «Не хочу воспринять спасения / Через муки его и крест» (2, 61), – скажет он в поэме «Инония» 1918 года. Здесь же будут звучать проклятия символам традиционной русской духовности – Радонежу и Китежу: «Проклинаю я дыхание Китежа / И все лощины его дорог» (2, 62); «Проклинаю тебя я, Радонеж, / Твои пятки и все следы! / Ты огня золотого залежи / Разрыхлял киркою воды» (2, 63). Вероятно, для Философова строки «Инонии» звучали кощунственно. Мог ли он думать о том, что

³² Там же. С. 21.

³³ Там же. С. 11–12.

³⁴ *Философов Д.В.* Церковь и освободительное движение // Слова и жизнь: Литературные споры новейшего времени (1901–1908 гг.). СПб.: Тип. АО Тип. Дела в С-Петербурге, 1909. С. 188.

³⁵ Там же.

призыв «пересмотреть метафизику православия» нового религиозного сознания (исходивший в том числе и от него самого) одним из своих последствий будет иметь подобный религиозно-философский экстремизм? Впрочем, глубинный смысл «Инонии» раскрывается в парадигме традиционных образов и смыслов: отказ «воспринять» спасение «через муки и крест» – это попытка обретения Нового Назарета и встречи с едущим к миру Спасом: «Радуйся, Сионе, / Проливай свой свет! / Новый в небо-склоне / Вызрел Назарет. / Новый на кобыле / Едет к миру Спас» (2, 68). То есть это все-таки та же метафизика христианства, но пересмотренная по завету «“несоленных” людей Питера». В статье «Старообрядчество и православие» Философов писал: «Пока живо в народе религиозное чувство, живы и “пророки”»³⁶. Таким пророком чувствовал себя Есенин в «Инонии»: «Так говорит по Библии / пророк Есенин Сергей» (2, 61).

Первая попытка анализа диалога Есенина с системой представлений Философова позволяет выявить ряд важных переключек между двумя, казалось бы, принципиально разными авторами. «Органическая» национальность, духовное преображение и воскресение России, отказ от традиционного православия и пересмотр его метафизики – вот центральные идеи Философова, к которым Есенин так или иначе возвращался на протяжении своего творческого пути – вплоть до 1925 года. Наконец, следует сказать о том, что книги Философова могли стать для Есенина источником сведений о многих явлениях и спорах литературного и религиозно-философского толка: о мистическом анархизме, голгофском христианстве, Вл. Соловьеве, «великом мистике» Вяч. Иванове и сути символистского кредо *per realia ad realiora*. Эти сюжеты требуют дальнейшей разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Есенин С.А. Полное собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. М.: Наука; Голос, 1995–2002.
2. Грузинов И.В. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 364–379.
3. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина / Общ. ред. и вст. сл. Ю.Л. Прокушева, сост. М.В. Скороходова и С.И. Субботина. М.: ИМЛИ РАН, 2003–2018. Т. 1 (1895–1916). 2003. 736 с.

³⁶ Философов Д.В. Старообрядчество и православие // Неугасимая лампада. С. 26.

4. Роман *Аренский* <Гиппиус З.Н.> Земля и камень // *Голос жизни*. 1915. № 17. С. 12.
5. Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / *Общ. ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой; сост. С.П. Митрофановой-Есениной и Т.П. Флор-Есениной*. М.: Республика, 1995. 610 с.
6. *Серегина С.А.* «Животворные ключи “Нового Назарета”»: к истории «скифского мифа» русской литературы // *Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева*. М.: Индрик, 2018. С. 456–476.
7. *Серегина С.А.* Славянофильский комплекс в художественном сознании С.А. Есенина: послереволюционные метаморфозы // *Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи*. М.: Водолей, 2018. С. 271–283.
8. *Соловьев Вл.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. 350 с.
9. *Субботин С.И.* Библиотека Сергея Есенина // *Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы. Материалы международной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения С.А. Есенина*. М.–Рязань: Пресса, 2006. С. 331–355.
10. *Чернявский В.С.* Три эпохи встреч (1915–1925) // *С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1*. С. 198–235.
11. *Философов Д.В.* Слова и жизнь: Литературные споры новейшего времени (1901–1908 гг.). СПб.: Тип. АО Тип. Дела в С-Петербурге, 1909. 324 с.
12. *Философов Д.В.* Неугасимая лампада: Статьи по церковным и религиозным вопросам. М.: Изд-во И.Д. Сытина, 1912. 204 с.
13. *Философов Д.В.* Старое и новое: Сборник статей по вопросам искусства. М.: Изд-во И.Д. Сытина, 1912. 308 с.

«МАЛО ИСТОРИИ...»:
Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ В ПОЛЕМИКЕ С Э. РЕНАНОМ

Е.А. Андрущенко

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В позднем творчестве Д. Мережковского книга «Иисус Неизвестный» (1931) занимает центральное место. В статье аспекты его полемики с Э. Ренаном осмысляются на уровне композиции, семантики заглавий, источников, поэтического инструментария книги «Иисус Неизвестный». Выводы о некоторых причинах творческой неудачи, постигшей Д. Мережковского в ней, связываются с характером источников книги, приведшим к противоречию между историческим и мистериально-символическим истолкованием человека и мироздания.

Ключевые слова: Мережковский, Ренан, история, миф, мистерия, литературно-материальный контекст.

Книга Д. Мережковский «Иисус Неизвестный» (1931) уже становилась предметом внимания исследователей и признана одним из значительных произведений писателя позднего периода творчества¹. В центре нашего внимания – полемика с Э. Ренаном, автором «Жизни Иисуса» (1863), которой проникнута книга Д. Мережковского. На наш взгляд, этот спор не только тематически определил специфику первой части «Ии-

¹ *Анастасьева И.Л.* Книга Д.С. Мережковского «Иисус Неизвестный» в контексте религиозно-философских исканий в России начала XX в.: дис. ... канд. культурол. наук. М., 2000. 186 с.; *Колядич Т.М.* Своеобразие интерпретации образа Иисуса в книге Д. Мережковского «Иисус Неизвестный» // Русское Зарубежье – духовный и культурный феномен: В 2 ч. М.: Новый гуманитарный университет Натальи Нестеровой, 2003. Ч. 1. С. 125–128; *Никулина Н.А.* Мотивная структура романа-эссе Д.С. Мережковского «Иисус Неизвестный»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2002. 24 с.; *Она же.* Поиски метода. Книга Д.С. Мережковского «Иисус неизвестный» и «Исторический Иисус» Д.Ф. Штрауса и Э. Ренана // Культурологические проблемы развития региона: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. Тюмень: Изд-во ТГУ, 1999. С. 104–106; *Поддубная Р.Н.* «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского в «Иисусе неизвестном» Д. Мережковского // Достоевский и XX век: В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 310–319; *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / [Отв. ред. В.А. Келдыш]. М.: Наука, 2008.

суса Неизвестного», но и выразил важную особенность творческого сознания Д. Мережковского, в котором тесно переплеталось литературное и философское.

Труды Э. Ренана привлекли его внимание еще в начале 1890-х годов и цитировались в книге «Вечные спутники». Следы знакомства с ними сохранились в выписках и заметках писателя того времени и свидетельствуют о позиции молодого Д. Мережковского в споре с Э. Ренаном. Во время подготовки статьи «Марк Аврелий» он написал небольшой текст «Э. Ренан о Марке Аврелии», который не был завершен и не вошел в окончательную редакцию статьи. В нем Д. Мережковский сравнивал подходы к материалу двух исследователей социальных (И. Тэн) и религиозных (Э. Ренан) движений и сделал выводы об их воздействии на читателей. Он писал, что И. Тэн и Э. Ренан – скептики и разрушители, изучающие разные проблемы, но пришедшие к одинаково пессимистическим выводам. Вместо веры – в социальную справедливость или в спасителя – они дали читателю «великое счастье познания, утоляющее ум, а сердце..? Разрушители уверяют, что познание должно утолить и сердце»². Д. Мережковский упрекал ученых в том, что научный способ мышления заслонил от них Абсолютное, Непознаваемое. Только столкновение с выдающимся явлением меняло их беспристрастное отношение, характерное научному поиску:

Еще никогда ум наш не стоял так близко, так лицом к лицу без всяких покровов и преград с тайной человеческой судьбы и природы. <...> Тэн историк идеалов земной справедливости и свободы, Ренан историк религиозных движений не могли в своих исследованиях не натолкнуться на эту глубокую связь всех великих основных вопросов с областью Непознаваемого. <...> Ренан холодно и бесстрастно исследует развитие религиозного движения, но когда он встречается с великими проявлениями религиозного гения, он забывает объективность и восторгается, сердце его трепещет³.

В самой статье Д. Мережковский делает иные акценты, сосредотачиваясь на свойствах темперамента Э. Ренана, который не в состоянии по-

² Мережковский Д. Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. Вечные спутники / Сост., подг. текста, примеч., послесл. Е.А. Андрущенко. М.: Дмитрий Сечин, 2017. С. 301.

³ Там же. С. 303–304.

нять психологию массовых волнений и природу религиозных верований: он смотрит «чаще с грустной снисходительной улыбкой, как врач на проявление хорошо известной ему болезни»⁴. Его исследование эпохи Марка Аврелия отличается взвешенным и спокойным анализом и вполне соответствует его аристократическому исследовательскому темпераменту.

В статье «Кальдерон» Д. Мережковский признает способность Э. Ренана за костными историческими формами видеть живой творческий процесс: «То, над чем Вольтер злобно смеется, – заключает Д. Мережковский, – Ренан спокойно объясняет и, объяснив, начинает любить и находит, что под омертвевшей легендарной оболочкой таится вечно живое нравственное содержание»⁵. Он обнаруживает в исследованиях Э. Ренана способность к художественному пересозданию действительности и в статье «Майков» с восхищением говорит о созданных им «живых образах»: «<...> вы увидите темные одежды дьяконис, загадочные собрания, проявления среди крайнего аскетизма пылкой и целомудренной чувственностью, лица простые, добрые, с отпечатком народной грубости и презрения к внешней красоте»⁶. Сложившееся в те годы представление о том, что взгляды Э. Ренана обусловлены позитивным способом мышления и события прошлого изредка пробуждают в нем умение художественно пересоздавать образы прошлого, проявилось и в книге «Иисус Неизвестный».

Несмотря на то, что Д. Мережковский упоминает Д. Штрауса и Э. Ренана как историков, сомневающихся в божественной природе Христа, понятно, что именно книга Э. Ренана является объектом критики и внутренней полемики. Д. Мережковский говорит о тщетной попытке «прочесть в Евангелии “жизнь Иисуса”»⁷. Он пишет, что для решения этой задачи «мало истории; надо увидеть и то, что над нею, и до нее, и после – начало мира и конец; надо решить, что над чем, – над Иисусом история, или Он над нею; и кто кем судится: Он ею, или она Им»⁸. Он также отказывается видеть в Иисусе мифологического персонажа, как Д. Штраус: «“Жизнь Иисуса”, – вот чего мы ищем и не находим в Евангелии. Кто Он – миф или история, тень или тело? Надо быть слепым, чтобы смешать тело с тенью; но и слепому стоит только протянуть руку, пощупать, чтобы узнать,

⁴ Мережковский Д. Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. Вечные спутники. С. 23.

⁵ Там же. С. 74–75.

⁶ Там же. С. 231.

⁷ Мережковский Д. Иисус Неизвестный / Редкол. О.А. Коростелев, А.Н. Николюкин, С.Р. Федякин. Послесл. В.Н. Жукова. М.: Республика, 1996. С. 8.

⁸ Там же.

что тело не тень»⁹. Здесь очевидно сомнение в обоих путях истолкования личности Христа, каждый из которых не удовлетворяет Д. Мережковско-го как путь к его постижению. Недостоверные, исчезающие, неясные и противоречивые черты в мифе («тень») для него так же неприемлемы, как и научно установленные факты («тело»), поскольку и те, и другие не приближают к постижению неизведанного облика Иисуса. Как справедливо отмечал В. Полонский, писатель «четко разводит и тематизирует понятия истории, мифа и мистерии. История – эмпирическая действительность, обреченная на крушение в апокалиптической бездне всеобщей гибели, если человечество окажется неспособным подняться до постижения мистерии – универсального действия, вечного архетипа динамичного бытия, которым зиждится домостроительство Божественного спасения...»¹⁰. Научный подход Э. Ренана, который утверждал, что «у историка одна лишь забота: соблюсти истину и художественность (эти оба требования неразделимы, ибо искусство есть хранитель неисповедимых законов истины)»¹¹ был для Д. Мережковского приемлем лишь в части художественности. Он выписывает из «Жизни Иисуса» фрагмент, отвечающий этому критерию, к тому же звучащий как признание в невозможности научно подтвердить свои предположения:

Первые дни творения, когда земля была расплавлена творящим огнем, так же непредставимы для нас на нынешней охладелой земле, как первичные религиозные опыты, решавшие судьбы человечества, замечает о первохристианстве Ренан, которого едва ли кто заподозрит в излишней церковной апологетике¹².

Однако этим, в сущности, ограничивается признание правоты историка.

Д. Мережковский последовательно демонстрирует свое отталкивание от его книги. Оно заявлено в начале, цитаты из нее окружены в тексте емкими и неприязненными комментариями. Сам Э. Ренан после нескольких лет обсуждения «Жизни Иисуса» в предисловии к ее тринадцатому изданию попытался обосновать собственные подходы к этому

⁹ *Мережковский Д.* Иисус Неизвестный. С. 9.

¹⁰ *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / [Отв. ред. В.А. Келдыш]. М.: Наука, 2008. С. 111.

¹¹ *Ренан Э.* Жизнь Иисуса / Пер. А.С. Усовой. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 21.

¹² *Мережковский Д.* Иисус Неизвестный. С. 72–73.

сложному материалу. Он писал, что наибольшие сомнения у него вызвала книга Еноха, а Д. Мережковский обращается к ней как к авторитетному источнику. Э. Ренан задумывается над «исторической ценностью» четвертого Евангелия, но его научные доводы вызывали у Д. Мережковского только горечь: «Ренанова Жизнь Иисуса – *Евангелие от Пилата*»¹³. Э. Ренан начинает свою книгу главой «Место Иисуса во всемирной истории», а Д. Мережковский – «Был ли Христос?» Э. Ренан завершает книгу «Жизнь Иисуса» главой «Существенные черты дела Иисуса», а Д. Мережковский – «Воистину воскрес». Для Э. Ренана «Жизнь Иисуса» была первой книгой его многотомной «Истории происхождения христианства», Д. Мережковский, в сущности, завершал «Иисусом Неизвестным» свой творческий путь, хотя до смерти им еще был написан ряд произведений.

Д. Мережковский разошелся с Э. Ренаном и в вопросе о чуде. Э. Ренан решал этот вопрос однозначно: «Чудес никогда не бывает, одни легковверные люди воображают, что видят их; никто не может привести для примера ни одного чуда, которое произошло бы при свидетелях, вполне способных подтвердить его <...> Уже одно допущение сверхъестественного ставит нас вне научной почвы»¹⁴. Д. Мережковский, напротив, писал: «Что от чего, – вера от чуда или чудо от веры? Надо ли увидеть чудо, чтобы поверить, или поверить, чтобы увидеть? Вся жизнь и смерть Иисуса – ответ на этот вопрос»¹⁵. Это расхождение обусловило и хронологическую разницу: историк излагает жизнь Иисуса, придерживаясь хронологии; Д. Мережковский свободно сопрягает три формы времени, опрокидывая события прошлого в настоящее и экстраполируя их в будущее. Именно будущему предрекается обнаружение скрытого, Неизвестного лика Иисуса, его подлинное обретение в будущей Церкви Третьего Завета или Духа Святого.

Общим для Э. Ренана и Д. Мережковского было большинство источников. Э. Ренан изучал личность Иисуса и его эпоху как историк. В предисловии к тринадцатому изданию книги он говорит, как ученый должен относиться к библейскому тексту, к апокрифам, к трудам богословов, что для него наиболее важно в том многообразном материале, который он изучает. Отстаивая метод научного анализа, он писал:

¹³ Мережковский Д. Иисус Неизвестный. С. 10.

¹⁴ Ренан Э. Жизнь Иисуса. С. 18.

¹⁵ Мережковский Д. Иисус Неизвестный. С. 310.

Если чудеса, так же как и боговдохновенность известных книг, действительно существуют, то наш метод должен быть совершенно отвергнут. Если же вера в чудеса и в боговдохновенность книг не имеет реального основания, то наш метод правилен. Но вопрос о сверхъестественном разрешается для нас с полной уверенностью уже одним тем соображением, что нет никакого основания верить таким вещам, которые не имеют ни малейшего подтверждения в опыте. Мы не верим в чудеса, как не верим в привидения, в дьявола, в колдовство, в астрологию¹⁶.

Д. Мережковский, рассматривавший исторические исследования и мифологические предания как недостаточные, осмысливал текст Евангелий и апокрифов как равноправные, а научные исследования подвергал критическому анализу, отказывая им там, где факт противоречит интуиции, ставит под сомнение возможность чуда.

Книга «Иисус Неизвестный» имеет огромный библиографический аппарат. Здесь, как представляется, также содержится внутренняя полемика с Э. Ренаном. Как известно, у него было особое отношение к библиографии. По собственным словам историка, он принял решение «избегать библиографических ссылок» и приводил цитаты только «из первых рук»¹⁷. Д. Мережковский, который в большей части своих сочинений никогда не указывал источников, здесь превращается в скрупулезно фиксирующего издания, страницы, развернуто комментирует в примечаниях некоторые из них. Это создает необычный для его произведений полемический фон, что, разумеется, не гарантирует полной «достоверности». Внутренняя полемика с Э. Ренаном проявляется и в том, что его труды, не только «Жизнь Иисуса», цитируются в книге более тридцати раз.

Признавая силу и весомость исследований Э. Ренана и, на самом деле, высоко оценивая его труды, Д. Мережковский избирает такую форму полемики с его выводами, при которой ему отвечает не только современный автор, утверждающий собственную точку зрения, но и библейский текст. Например, он пишет: «Можно бы сказать о книге Ренана, что говорит Ангел Апокалипсиса: “Возьми и съешь ее; будет она горька во чреве твоём, но в устах твоих – сладка будет, как мед” (Откр. 10, 9). К меду примешивать яд, прятать иголки в хлебные шарики – в этом искусстве, кажет-

¹⁶ Ренан Э. Жизнь Иисуса. С. 20–21.

¹⁷ Там же. С. 41.

ся, Ренану нет равного»¹⁸. Правомерность научного подхода, верность и обоснованность фактов у Э. Ренана Д. Мережковский не принимает, поскольку выводы, к которым приходит Э. Ренан, замкнуты в рамках позитивистского знания о личности Христа. «“Спор неразрешим, потому что зависит не от своего предмета, а от точки зрения спорящих”, – верно и глубоко заметил Ренан», – приводит Д. Мережковский цитату из книги «Жизнь Иисуса» и добавляет: «Или еще вернее, глубже: спор зависит от воли спорящих»¹⁹. Этим он дискредитирует мнение Э. Ренана, поскольку подразумевает, что у историка нет воли для тех выводов, которые расходятся с историческими фактами или ставят их под сомнение. «“*Может быть*”, – любимое слово Ренана, <...> – пишет он. – Здесь тончайший намек – мед ядовитейший, острие иголки острейшее»²⁰.

Ю. Терапиано полагал, что «наименее удачной книгой Мережковского явилась как раз та, которую он хотел написать наиболее подлинно – “Иисус Неизвестный”. В этой книге роковым образом интуиция изменяет Мережковскому в самые важные моменты, хотя основная мысль о непознанности Церковью и миром подлинного лика Иисуса Христа очень глубока»²¹. Одной из причин этого нам видится коренная особенность творческого мышления писателя – его «литературность», зависимость от источника, на который он опирался. Обычно Д. Мережковский использовал в качестве основных источников своих исследований два вида текстов: в общем виде это произведение писателя и произведение о нем. В статье «Марк Аврелий» это были «Размышления» философа и книга Э. Ренана «Марк Аврелий и конец античного мира». В статье «Сервантес» – знаменитый роман Сервантеса и статья Л. Виардо о нем. В статье «Гёте» – произведения Гёте и «Разговоры с Эккерманом» в переводе Д. Аверкиева. В статье «Пушкин» – творчество А. Пушкина и «ложные» записки А. Смирновой о нем. В статье «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» – произведения поэта и статья о нем Вл. Соловьева. Этот способ работы с источниками сохранялся у Д. Мережковского на протяжении всего творчества. Его вдохновляли не жизнь, не события действительности, а то, как они пересозданы другим художественным сознани-

¹⁸ Мережковский Д. Иисус Неизвестный. С. 9.

¹⁹ Там же. С. 48.

²⁰ Там же. С. 10.

²¹ Терапиано Ю. Встречи. 1926–1971 / Вст. ст., сост., подг. текста, указ. имен Т.Г. Юрченко. М.: Intrada, 2002. С. 33–34.

ем. Его интуиция срабатывала, и мифотворчество становилось возможным в поле между сознанием его «героя», зафиксированным в произведении, созданном им самим, и сознанием свидетеля событий, мемуариста, исследователя.

М. Бахтин называл такой тип творчества подменной ценностного контекста литературно-материальным. Он писал, что в подобных случаях

<...> творческий акт автора совершается сплошь в чисто литературном ценностном контексте <...> Автор находит литературный язык, литературные формы – мир литературы и ничего больше, – здесь рождается его вдохновение, его творческий порыв создать новые комбинации-формы в этом литературном мире, не выходя за его пределы. <...> Автор преодолевает в своем творчестве чисто литературное сопротивление чисто литературных старых форм, навыков и традиций (что, бесспорно, имеет место), никогда не встречаясь с сопротивлением иного рода (познавательного-этического сопротивлением героя и его мира), причем его целью является создание новой литературной комбинации из чисто литературных же элементов...²²

Это наблюдение М. Бахтина относится, конечно, не к Д. Мережковскому, а к самому характеру творческого акта, в котором доминирует литературность.

В случае с жизнью Иисуса Д. Мережковский оказался в ситуации, когда один из источников у него отсутствовал. В самом деле: в Евангелиях одновременно представлена и жизнь Спасителя, и его слово, так что Д. Мережковский был вынужден работать с уже пересозданным чужим сознанием, даже утверждая, что в Евангелиях представлено подлинное слово Божье. Интуиция «изменила» Д. Мережковскому не случайно: отсутствие нужного ему источника не давало возможности свободного конструирования мифа о непознанном Христе. Его полемика с Э. Ренаном оказывается не спором о недостаточности истории, когда речь идет о постижении божественного, а выражением потребности в ином языке, способном к мистериально-символическому истолкованию человека и мироздания.

²² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 179–180.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анастасьева И.Л.* Книга Д. С. Мережковского «Иисус Неизвестный» в контексте религиозно-философских исканий в России начала XX в.: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.04. М., 2000. 186 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. *Колядич Т.М.* Своеобразие интерпретации образа Иисуса в книге Д. Мережковского «Иисус Неизвестный» // Русское Зарубежье – духовный и культурный феномен: В 2 ч. М.: Новый гуманитарный университет Натальи Нестеровой, 2003. Ч. 1. С. 125–128.
4. *Мережковский Д.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. Вечные спутники / Сост., подг. текста, примеч., послесл. Е.А. Андрущенко. М.: Дмитрий Сечин, 2017. 447 с.
5. *Мережковский Д.* Иисус Неизвестный / Редкол. О.А. Коростелев, А.Н. Николокин, С.Р. Федякин. Послесл. В.Н. Жукова. М.: Республика, 1996. 688 с.
6. *Никулина Н.А.* Мотивная структура романа-эссе Д.С. Мережковского «Иисус Неизвестный»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тюмень, 2002. 24 с.
7. *Никулина Н.А.* Поиски метода. Книга Д.С. Мережковского «Иисус неизвестный» и «Исторический Иисус» Д.Ф. Штрауса и Э. Ренана // Культурологические проблемы развития региона: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. Тюмень: Изд-во ТГУ, 1999. С. 104–106.
8. *Поддубная Р.Н.* «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского в «Иисусе неизвестном» Д. Мережковского // Достоевский и XX век: В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 310–319.
9. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / [Отв. ред. В.А. Келдыш]. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2008. 285 с.
10. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса / Пер. А.С. Усовой. М.: Изд-во политической литературы, 1991. 398 с. (Библиотека атеистической литературы).
11. *Терапиано Ю.* Встречи. 1926–1971 / Вст. ст., сост., подг. текста, указ. имен Т.Г. Юрченко. М.: Intrada, 2002. 384 с.

ДИАЛОГ ИСКУССТВ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНОГО ВЫРАЖЕНИЯ: ОТ В.Ф. ОДОЕВСКОГО К О.Э. МАНДЕЛЬШТАМУ

М.В. ЧЕРКАШИНА

Российский государственный гуманитарный университет

Аннотация: В статье прослеживается, как философские воззрения Одоевского, отразившие в романе «Русские ночи» увлечение автора идеями немецкой философии, находят отклик в «неоромантизме» рубежа XIX–XX веков, в частности у Осипа Манделъштама, для иллюстрации своих идей в сборнике «Камень» прибегающего, как и Одоевский, к историям музыкантов: Баха и Бетховена. С их фигурами для обоих авторов связана проблематика выразимости (иными словами, адекватности означающего означаемому). Но у Манделъштама она решается через посредничество живописи в диалоге музыки и слова, что оказывается весьма характерным для XX века.

Ключевые слова: Одоевский, Манделъштам, музыкофилософия, диалог искусств, словесное выражение, трансгрессия слова.

Принято считать, что философские воззрения В.Ф. Одоевского, отраженные в его романе «Русские ночи», демонстрируют увлечение автора идеями европейской философии, в частности шеллингианством. В Ночи второй Фауст уподобляет Фридриха Шеллинга Христофору Колумбу: «<...> он открыл человеку неизвестную часть его мира, о котором существовали только какие-то баснословные предания, – его душу!»¹ Внутреннюю жизнь человека Одоевский считал «<...> скрытой основой, которая управляет всем существом человека. Иногда она прорывается наружу, оставаясь всегда скрытой, как некая тайна»².

Философия Шеллинга, по признанию самого философа, «не только возникла из поэзии, но и стремилась возвратиться к этому своему источнику»³. Уже в XX веке эта мысль находит отклик у Мартина Хай-

¹ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М.: Наука, 1975. С. 15–16.

² *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 178.

³ *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М.: Наука, 2007. С. 540.

деггера. В его работах, посвященных поэзии Фридриха Гельдерлина, референном звучит уверенность в поэтической основе не только языка, человеческой истории, но и всякой метафизики. Для всей мировой поэзии XX века эта мысль оказывается чрезвычайно важна.

Свойственные романтизму идеология цельности антропоцентричной вселенной, культ интуитивного знания, замещение музыкой категории гармонии (в том числе и для поэзии), при акценте на природу музыки как «бесструктурного, бесконечно изменчивого потока, в котором, как в зеркале, отражается поток душевных движений»⁴, а главное, представление об антагонизме мысли и слова, недостаточности слова, не способного до конца выразить внутренний мир человека, как ключе к проблемам человеческой цивилизации – все это было вновь актуализировано на рубеже XIX–XX веков, в частности у Осипа Мандельштама.

Повлиявшее на Мандельштама бергсоновское уподобление процессов мироздания творческим процессам, в которых первую скрипку играет иррациональная интуиция, наследует в этом смысле теориям Шеллинга. И эту внутреннюю связь всего со всем Мандельштам называет «эллинизмом», понимая ее как «систему в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я»⁵. Цель этой «семантической поэтики»⁶ – «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом»⁷, и роль музыки (а точнее – «музыкософии», по меткому выражению Б.А. Каца⁸) как части этой поэтики трудно переоценить.

Для иллюстрации своих идей и Одоевский в «Русских ночах», и Мандельштам в сборнике «Камень» прибегают к историям одних и тех же музыкантов: Иоганна Себастьяна Баха и Людвиг ван Бетховена. С их фигурами для обоих авторов связана проблематика выразимости, понимаемости. Музыка оказывается удивительно удобным полем для важ-

⁴ Махов А.Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 144.

⁵ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. С. 325.

⁶ Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 185.

⁷ Мандельштам О. Деятнадцатый век // Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. С. 359.

⁸ Кац Б.А. Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О.Э. «Полон музыки, музы и муки». Л.: Советский композитор, 1991. С. 42.

ной обоим авторам рефлексии об адекватности, так сказать, означаемому.

При общей для обоих авторов искушенности в музыке посылки, из которых они исходят, различны. Как Бетховен, так и Бах у Одоевского – одержимые, утратившие связь с жизнью: «Бетховен весь отдался стихии невыразимого в искусстве и его уже никто не мог понять <...> Бах закрыл себя всему мирскому в жизни и в искусстве»⁹. Такое отречение в эстетической системе романтиков есть грех против жизни, которая с искусством составляет единство. Одоевский сосредоточен на разладе гения с веком, людьми и самой натурой, что коррелирует с идеями Шеллинга, высказанными в его диалоге «Бруно, или О божественной природе вещей»¹⁰. Даже музыка, высшее из искусств, существующий для выражения невыразимых чувств таинственный универсальный язык, общий всем художникам, без которого нельзя понять и поэзии, и прочих искусств, как и характера художника, не в состоянии восстановить это единство.

Заявление Мандельштамом в одном из ранних стихов (1908) своей программы как сочетания «суровости Тютчева – с ребячеством Верлена» означает, согласно М.Л. Гаспарову, ориентир на декларацию Верлена «Музыки – прежде всего!», с которого начиналось его программное «Искусство поэзии», и на его самую популярную книгу стихов «Романсы без слов». И одновременно ответ на тютчевский вопрос («Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?»): «отказом от слов, возвращением к дословесной (“первоначальная немота”) всеобъединяющей музыке»¹¹. Потому композиторы для него – те, кто наполняют пространство культуры звучанием, олицетворяющим жизненный порыв у Бергсона.

Итак, рассмотрим, что дает нам сравнение трактовок образов двух композиторов у Одоевского и Мандельштама.

С самого начала новеллы «Последний квартет Бетховена» в Ночи шестой «Русских ночей» мы сталкиваемся с расхожей в романтизме метафорой «огня» как выражения творческого гения: «огонь, который прежде

⁹ Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. С. 174.

¹⁰ Резюмировать их можно так: мир задуман как гармония, но земная жизнь, в отличие от Абсолюта, не является единством, в результате чего вещи мира не предстают человеческому познанию в их связи с остальными; такая раздробленность искажает и сам предмет, и всю картину мира, предстающую взору человека беспорядочным набором несовершенных вещей.

¹¹ Гаспаров М.Л. Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. С. 329–330.

пылал в его быстрых аллегро, и постепенно усиливаясь, кипучею лавою разливался в полных, огромных созвучиях, – погас...». Мандельштам также не избегает этой метафоры в первой строфе стихотворения «Ода Бетховену»¹²:

И в темной комнате глухого
Бетховена горит огонь.

Но помимо метафорического огня вдохновения (к которому автор апеллирует в стихотворении еще трижды: «Кто может, ярче пламенея / Усилъе воли освятить?», «Огонь пылает в человеке, / Его унять никто не мог» и «О величавой жертвы пламя! / Полнеба охватил костер»), в стихотворении присутствует также и живописный образ «огня» – настольная лампа с распознанной Б.А. Кацем в экфрасисе Мандельштама гравюры Рудольфа Эйштеда «Бетховен за работой»¹³. Таким образом, в диалог слова с музыкой у Мандельштама входит живописное начало.

С упомянутым Одоевским «темным, не понимающим себя чувством»¹⁴, приписываемым музыке позднего Бетховена рассказчиком новеллы, коррелирует сравнение Бетховена с Дионисом у Мандельштама:

Дионис, как муж, наивный
И благодарный, как дитя!
Ты перенес свой жребий дивный
То негодуя, то шутя!

М.Л. Гаспаров пишет: «“Ода Бетховену” вся – апофеоз прямо названного Диониса и его огненного вдохновения»¹⁵, противопоставленного аполлоническому началу, идущему от рацио.

У слушателей в новелле Одоевского складывается впечатление упадка (приписываемого глухоте), даже сумасшествия композитора: им непонятно содержание из-за невнятности формы (диссонансы, скачки и трели). Как следствие, гения никто из современников не понимает. Он

¹² Мандельштам О. Камень. Л.: Наука, 1990. С. 67.

¹³ Кац Б.А. Два композитора – пешеход и иволга // Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб.: Композитор, 1997. С. 207.

¹⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 79.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама). С. 338.

предупреждает время и действует по внутренним законам природы. Он дорого платит, «чтоб только подышать свежим воздухом вдохновения»¹⁶. Он стремится к невиданному синтезу: соединить все тоны хроматической гаммы в одно созвучие, ввести в музыку барабанный бой и ружейные выстрелы, т.е. написать музыку, которую слышали бы глухие.

Несмотря на то, что глухота Бетховена для Мандельштама есть аналог особого, высшего, зрения, «метафорическая “плата” за творческий потенциал»¹⁷ и обещание «пророческого веселья», у него также композитор лишен понимания современников¹⁸:

Уже бросает исполнитель
Испепеленную тетрадь¹⁹.

В статье «О собеседнике» Мандельштам утверждал, что настоящий адресат поэзии – потомок: потому что он не знает того, что знают современники: «Подозрение в безумии падает на поэта. И люди правы, когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе...»²⁰

Своей метафорой «мучитель» Мандельштам вторит обсуждающим музыку Бетховена приятелям у Одоевского: «...сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге, – а между тем у вас душа изныла»²¹. Сам Бетховен у Одоевского говорит о «сладких муках создания»²², в то время как Фауст полагает, что «музыка Бетховена должна была его самого изму-

¹⁶ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 83.

¹⁷ Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. [гл. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов]. Т. 1. М.: РОССПЭН, 2017. С. 123.

¹⁸ Б.А. Кац в уже упомянутой книге «Музыкальные ключи к русской поэзии» (С. 208) указывает на биографию Бетховена авторства В.Д. Корганова (1909 г., явно известную Мандельштаму) как на источник этого эпизода: в 1812 г. (задолго до последнего квартета) при исполнении Первого квартета Бетховена у графа Салтыкова в Москве знаменитый виолончелист Бернгард Ромберг бросил свою партию на пол и стал топтать ногами «навязываемую ему чепуху».

¹⁹ *Мандельштам О.* Камень. С. 67.

²⁰ *Мандельштам О.* О собеседнике // Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. С. 293–294.

²¹ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 85.

²² Там же. С. 83.

чить»²³, а Ростислав говорит о «неизглаголанности наших страданий»²⁴, которые не может передать ни речь, ни музыка.

Наконец, любимая мысль Одоевского в устах его героя: «От самых юных лет я видел бездну, разделяющую мысль от выражения»²⁵ – приводит к сравнению Бетховена с Микеланджело, столь же яростно высекавшего мысль из бесформенной каменной оболочки. Парадокс тут в том, что этот образ не имеет визуального выражения, несмотря на то, что взят из пластических искусств, так как мраморная глыба, как и «невыразимое», питающее музыку, не имеет формы, является бесформенной материей, оживить которую может лишь художник. В финале эпизода Фауст говорит, что поэту «полезно иногда нисходить до внешней природы, хоть для того, чтоб уверяться в превосходстве своей внутренней»²⁶, т.е. давать выход иррациональному, стихийному.

А у Мандельштама это взаимодействие Бетховена со стихиями дано через второй экфрасис – описание популярной в свое время картины Юлиуса Шмида «Бетховен на прогулке», опознанной Б.А. Кацем во второй строфе:

Когда земля гудит от грома
И речка бурная ревет
Сильней грозы и бурелома,
Кто этот дивный пешеход?
Он так стремительно ступает
С зеленой шляпою в руке,
И ветер полы развевает
На неуклюжем сюртуке²⁷.

В новелле о Бахе в Ночи восьмой, как и в случае с Бетховеном, Одоевский также использует метафору «тихого огня» вдохновения в душе Баха, уподобленного «бесстрастию мучеников на костре язычества»²⁸. Отличие от Бетховена в том, что оно не находило на Баха порывами, но было постоянным. В этой новелле повторяется и идея синтеза: искус-

²³ Там же. С. 85.

²⁴ Там же. С. 84.

²⁵ Там же. С. 82.

²⁶ Там же. С. 86.

²⁷ Мандельштам О. Камень. С. 67.

²⁸ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 125.

ство всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение. Как повторяется и идея о всепоглощении искусством личности и жизни творца. Рассказчику музыка Баха кажется холодной и безжизненной из-за ее пресловутого математизма.

И Мандельштам в стихотворении «Бах» не избегает подобного вопрошания:

О, рассудительнейший Бах!
Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?²⁹

В «Утре акмеизма», требующем «готики в отношении слов»³⁰, Бах, в самом деле, предстает у Мандельштама рационалистическим зодчим музыки: «Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства!»³¹ Но М.Л. Гаспаров справедливо замечает: «Если же верить стихотворению, то главным был не расчет, а ликование»³². А Мандельштамовская энциклопедия в трактовке образа Баха у Мандельштама отмечает «парадоксальное соединение экстатического порыва и рационалистически строгой выверенности форм»³³.

Повторяется у Одоевского в рассказе о жизни Баха и проблема «мысли и выражения» и непонимания слушателями и исполнителями, в том числе потомками: «Что за охота была этому немецкому органисту прибирать трудности к трудностям и с насмешкой бросить их в толпу своих потомков, как лук одиссеев?»³⁴

В то же самое время во фразе Мандельштама о Бахе «кликуешь, как Исайя» подразумевается идея ветхозаветного пророка чтить Бога сердцем, а не языком, т.е. все та же проблема выражения. Отметим, что сходный лейтмотив наблюдается и в соседнем в сборнике стихотворении «Лютеранин» (на связь с ним указывает Мандельштамовская энциклопедия),

²⁹ Мандельштам О. Камень. С. 43.

³⁰ Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. С. 285.

³¹ Там же. С. 287.

³² Гаспаров М.Л. Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама). С. 334.

³³ Мандельштамовская энциклопедия. Т. 1. С. 111.

³⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 104.

где есть фраза «витийствовать не надо»³⁵. Наконец, и «воркотня» героя, и «разноголосица <...> в трактирах буйных и в церквах», «органа многосложный крик» – все это живописует у Мандельштама звуковой фон мира, не понимающего сам себя.

Проблема выразимости и в этом стихотворении Мандельштама связывает слово не только с музыкой, но и с рефлексией о живописности. Правда здесь визуальная составляющая в первой строфе намеренно безобразная:

Здесь прихожане – дети праха
И доски вместо образов,
Где мелом – Себастьяна Баха
Лишь цифры значатся псалмов³⁶.

Описывается пространство лютеранской церкви, запрещающей, как известно, иконы, картины и статуи святых³⁷, с цифрами (подобно нотам, знаками иной природы, чем слова), указывающими на строки из псалмов, на тему которых будет читаться проповедь в день службы. Слово проповеди (возможно, не очень одаренной) смешивается с гениальной музыкой Баха. Мы буквально видим эту метисацию³⁸ слова и звука у Мандельштама через описание начертанного мелом знака, который парадоксально обретает живописность даже в «вакууме» безобразности. Широко известна любовь Мандельштама к живописному уподоблению клавиров. В частности, страницы Баха он уподоблял «потрясающим связкам сушеных грибов»³⁹. О страницах Бетховена писал: «Когда сотни фонариков с лестницами мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера диезов, снимая целые вывески с поджарых тактов, – это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками

³⁵ Мандельштам О. Камень. С. 37.

³⁶ Там же. С. 43.

³⁷ Пророк Исая связан и с этим мотивом, так как выступал против идолопоклонства, т.е. изображений Бога.

³⁸ Мишель Эспань использует этот термин в своей теории культурного трансфера для обозначения результатов взаимодействия различных культурных сред.

³⁹ Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. С. 548.

рвется в атаку – это тоже Бетховен»⁴⁰. А о начале Второй сонаты Шумана – «Пусть ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят итальянцы, задрав носы»⁴¹.

У Одоевского видения юного Баха в церкви при виде органа, уподобленного храму, это архитектурный образ гармонии, стройные геометрические линии, и в то же время синестетическая (музыкацентричная, как водится у романтиков) «картина»: «благоухал каждый звук, – и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства»⁴².

Представления Мандельштама о готике – это «благородная смесь рассудочности и мистики»⁴³: здесь – воркотня Баха и разногласия толпы, с которой спорит «высокий спорщик», и многосложный крик его органа, и в то же время ликование от соприкосновения с трансцендентным.

Рассказчик у Одоевского приписывает Баху тотальный отказ от страстей, всей жизни сердца ради искусства: «...все в жизни – радость, горе – было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки, ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал...»⁴⁴. В финале жизни приходит расплата – слепота (сравнимая с глухотой Бетховена), жизнь «без любви, без воспоминаний»⁴⁵, осознание, что «половина души его была мертвым трупом!»⁴⁶

Черный цвет в конце стихотворения Мандельштама (символ поглощения, своего рода «черная дыра», мощный центр притяжения, не отпускающий от себя ничего, что попало в его поле) соотносим с этим мотивом слепоты. В то же время он контрастирует с «белой славой торжеством» в финале «Оды Бетховену» как символом всеотражения в творчестве художника всей противоречивой природы бытия.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что, обращаясь к музыкальной составляющей культуры, метафизическая поэзия Мандельштама как бы «договаривает» за метафизической прозой Одоевского его мысли, умножая при этом музыку «живописью», этим раздвигая границы, существующие для словесного выражения.

⁴⁰ Там же. С. 548.

⁴¹ Там же.

⁴² *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 113.

⁴³ Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. С. 111.

⁴⁴ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 124.

⁴⁵ Там же. С. 131.

⁴⁶ Там же.

Нельзя не отметить, что такая синестетическая проблематика, одновременно неоромантическая и в то же время отталкивающаяся от романтической эстетики, – это определенная тенденция XX века, ведущая к визуализации музыки слова⁴⁷, которому недостаточно самого себя. Приведем несколько примеров для наглядности этого положения.

Василий Кандинский, называвший художников искателями внутреннего во внешнем (ведь речь о поиске искусством нового языка), писал о натюрмортах Сезанна (изображении бытовых вещей): «Он давал этим вещам красочное выражение, которое создавало внутреннюю художественную ноту, звук, и вдвигал и даже втискивал их в формы, которые поднимались им до высоты абстрактно звучащих, гармонию лучеиспускающих, часто математических формул»⁴⁸.

Поль Клодель в письме к Артюру Оннегеру о Бахе и Бетховене, их «музыке из числа», писал: «В сгустившихся вечерних тенях я вижу старика Бетховена, сидящего за фортепьяно и сочиняющего какую-то мелодию. Закрыв глаза и напряженно прислушиваясь, он нажимает на клавишу. Он не нуждается в телесном слухе, чтобы уловить вещей удар молоточка по священной струне внутри инструмента»⁴⁹.

В романе «Доктор Фаустус» Томаса Манна Кречмар объясняет одну из последних сонат Бетховена, ведущего разговор уже не со смертными слушателями, его не понимающими, но с самой смертью, и достигающего тем самым «объективности» (но «страшно очеловеченной») через трансцендентный пейзаж («зелен дольный луг!»)⁵⁰.

А М.В. Юдина в переписке с М.М. Бахтиным спорит с Теодором Адорно (поскольку это его трактовка позднего Бетховена стоит за словами Кречмара у Т. Манна): ставящий Кречмара в тупик фон бетховенских трелей из его последних произведений она ассоциирует с золотым фоном древнерусских икон – снова визуальный образ для объяснения музыки⁵¹.

⁴⁷ В понимании А.Е. Махова в его работе «Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике»: как «иное» музыки и одновременно «иное» слова.

⁴⁸ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989. С. 15.

⁴⁹ Клодель П. О музыке // Клодель П. Глаз слушает. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. С. 286.

⁵⁰ Манн Т. Доктор Фаустус. М.: АСТ, 2015. С. 67.

⁵¹ Махов А.Е. Мария Юдина и Теодор Адорно: два пути эстетического прорыва // Махов А.Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 200–210.

Наконец, и музыкальные экфрасисы в поэзии Ива Бонфуа той же природы. Все они возможны лишь через живописные: лебедь на серой воде – голос оперной певицы Кэтлин Ферриер, «смешанный с серым»⁵² (цветом праха, глины, но и барочной гризайли); луна на небе в «Песне о земле» Малера как «земная вещь» в «речи звуков и музыке слов»⁵³; пурпурный цвет, стучащий в крови и резонирующий в цвете красного женского платья (почти скрябинская синестезия) в «Воццке» Берга⁵⁴.

Ролан Барт, говоря о «гуле языка», с его «утопией музыки смысла», создает практически картину того, что он (этот гул) есть: шелест листья, журчание источников, шум ветра, одним словом – трепет Природы, которую язык и составляет⁵⁵.

Если вернуться к М. Хайдеггеру, трактующему Гельдерлина, увидим сходную мысль: «Таким образом язык вынужден постоянно представлять в свете некой им самим созданной видимости и тем самым представлять угрозу для того, что более всего ему свойственно, для подлинного высказывания»⁵⁶ (т.е. свидетельствовать о мире, именуя Сущее, видимое поэтом, и тем самым давая немой материи голос).

Таким образом, можно предположить, что трансгрессивность слова в XX веке (в его попытках слиться с «вещами мира», стать материей), питающаяся идеями романтизма о диалоге искусств и развивающая их, проходит скорее в колее живописи как искусства более «вещественного», чем музыка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонфуа Ив*. Выгнутые доски, длинный якорный канат. СПб.: Наука, 2012. 235 с.
2. *Бонфуа Ив*. Стихи. М.: Carte Blanche, 1995. 112 с.
3. *Гайм Р.* Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М.: Наука, 2007. 893 с.

⁵² *Bonnefoy Yves*. Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Hier régnaient désert. Pierre écrite. Dans le leurte du seuil. P.: Mercure de France, 1986. P. 137.

⁵³ *Бонфуа Ив*. Выгнутые доски, длинный якорный канат. СПб.: Наука, 2012. С. 188.

⁵⁴ *Бонфуа Ив*. Стихи. М.: Carte Blanche, 1995. С. 29.

⁵⁵ *Барт Р.* Гул языка // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 544.

⁵⁶ *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. С. 73.

4. *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. С. 327–370.
5. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989. 73 с.
6. *Кац Б.А.* Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О.Э. «Полон музыки, музы и муки». Л.: Советский композитор, 1991. С. 7–54.
7. *Кац Б.А.* Два композитора – пешеход и иволга // Кац, Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб.: Композитор, 1997. С. 206–211.
8. *Клодель П.* О музыке // Клодель П. Глаз слушает. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. 384 с.
9. *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990. 400 с.
10. *Мандельштам О.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-книга, 2011. 1182 с.
11. Мандельштамовская энциклопедия: В 2 т. [гл. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов]. Т. 1. М.: РОССПЭН, 2017. 575 с.
12. *Манн Т.* Доктор Фаустус. М.: АСТ, 2015. 638 с.
13. *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика. М.: МАЛП, 1998. 381 с.
14. *Махов А.Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
15. *Одоевский В.Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 724 с.
16. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. М.: Наука, 1975. 320 с.
17. *Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. 976 с.
18. *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. 320 с.
19. *Шеллинг Ф.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах; Бруно, или О божественном и естественном начале вещей. М.: Либроком, 2009. 164 с.
20. *Vonnefoy Yves.* Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Hier régnaient désert. Pierre écrite. Dans le leurre du seuil. P.: Mercure de France, 1986. 332 p.

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО
«БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»:
ВЗГЛЯД ФИЛОСОФА И ВЗГЛЯД ПОЭТА
(«МНИМОСТИ В ГЕОМЕТРИИ» П.А. ФЛОРЕНСКОГО,
«РАЗГОВОР О ДАНТЕ» О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА»)

О.М. Седых

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация: Рассмотрены сходства трактовок П.А. Флоренским и О. Мандельштамом времени и пространства в «Божественной комедии» Данте Алигьери. Показано, что авторы стремятся освободить текст Данте от восприятия в парадигме линейного мышления – естественнонаучного и исторического – и придать ему модус вневременности, что инспирировано самой «Комедией», специфичным для нее хронотопированием. Затронут вопрос о возможном непосредственном влиянии текста «Мнимостей в геометрии» (1922) Флоренского на «Разговор о Данте» (1933) Мандельштама, очерчены и другие линии идейных переключек в наследии философа и поэта.

Ключевые слова: Средневековье, Серебряный век, конкретная метафизика, символизм, акмеизм, обратная причинность, вечность, хронотоп, модернизм.

Предлагаемая постановка вопроса отсылает к обширной теме – дантовскому тексту культуры Серебряного века. Не имея возможности развить ее в полной мере, обозначим два полярных взгляда на «Разговор о Данте» Осипа Мандельштама, который противопоставил свое видение Данте символистскому. Как полагает Лена Силард, это случилось потому, что Мандельштаму, в отличие от А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, осталась недоступной вся глубина Дантовой символики и мистики, посвященных в своей основе¹. О.А. Седакова видит в Данте Блока и Данте Мандельштама «два больших и совершенно разных *пламени*, которые *следуют за искрой Данте*»² и, напротив, находит взгляд Мандельштама,

¹ См.: Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 204–205.

² Седакова О.А. Дантовское вдохновение в русской поэзии // Prosōdia. 2015. № 3. С. 96. Курсив автора цитаты.

освоившего «Комедию» на итальянском и потрясенного встречей с настоящим – «сырым» – Данте, новаторским, беспрецедентным, поломавшим шаблонное восприятие великого итальянца в русской литературе. Дальнейшее изложение будет придерживаться второй линии.

Другая тема, возникающая в этой связи, – переоценка Серебряным веком Средневековья, вполне сопоставимая с той, что ранее была предпринята романтизмом. Еще в 1892 году в статье «Об упадке средневекового миросозерцания» Вл. Соловьев высказал крайне негативное отношение к Средним векам. Исторический прототип теократического идеала он видел в иудаизме, а относительную чистоту христианской идеи – в раннем христианстве. Но с начала XX века акценты русской мысли меняются. Так, в культурфилософских построениях П.А. Флоренского, одного из последователей Соловьева, Средневековье предстает как полноценный «ночной» тип культуры, где теоцентричная установка обеспечивает гармоничную встроенность человека в универсум. Сходным образом, как симфонический тип вселенной, почитающий священное место человека, воспринимал эту эпоху Мандельштам: «Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил»³. В круг философского чтения поэта, помимо излюбленной «Творческой эволюции» Бергсона, входили сочинения русских философов – Чаадаева, Герцена, Леонтьева, Розанова, Соловьева, Флоренского. Существует мнение, что свое отношение к Средним векам он унаследовал именно от Флоренского⁴, но думается, свою роль сыграли также собрания на Башне у Вяч. Иванова. В высказываниях Мандельштама о Средних веках ощутимо присутствие значимого для него идеала соборности, получившего развитие в философских построениях современных ему русских мыслителей. Сошлемся в этой связи на фрагмент самых загадочных и герметичных стихов Мандельштама – на цикл «Восьмистишия» (1933–1935), создававшийся в те же годы, что и «Разговор о Данте»:

³ Мандельштам О.Э. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2017. С. 283.

⁴ См.: Ужаревич Й. Павел Флоренский и Осип Мандельштам // Постсимволизм как явление культуры: Материалы Международной научной конференции. Москва, 10–11 марта 1995 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995. С. 35.

Бывают мечети живые,
И я догадался сейчас:
Быть может, мы – Аяя-София
С бесчисленным множеством глаз.

(О. Мандельштам. Восьмистишие XIII, 1933–1934)

Супруга поэта Надежда Яковлевна Мандельштам поясняет «множество глаз» Софийского собора как отсылку к соборности человеческого познания⁵.

Мысль Серебряного века (в лице С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина) нередко противопоставляла Средние века Ренессансу, оторвавшему человека от Бога, природы и самой жизни. Но XIV веку – веку Дантовой «Комедии» – отводилось особое место. Вяч. Иванов в «Спорадах» (1907), одном из первых текстов, предложивших ставшее позже хрестоматийным различие «дневного» и грядущего «ночного» типов культурного сознания, пишет: «День истории сменяется ночью; и кажется, что ночи ее длиннее дней. Так, средневековье было долгою ночью <...> в XIV веке кончается четвертая стража ночи, и в XV-м солнце стоит высоко»⁶. Дневное, солнечное здесь сближается с мужественным, ночное – с женственным, и нельзя не вспомнить, что интерес символистов к Данте и Средним векам вращался вокруг культа Прекрасной Дамы, а образ Беатриче стал символом Вечной Женственности уже для Вл. Соловьева. В свою очередь и критики Ренессанса, оценивая ренессансную десакрализацию культуры как обеднивший ее процесс, делали исключение XIV веку. Н. Бердяев пишет: «необычайна была <...> гениальность Данте, но это был творческий духовный опыт, после которого выяснилось, что человечество не могло идти тем путем, который был предугазан всем средневековым сознанием»⁷. С. Булгаков относил раннее Возрождение к периодам высших достижений культуры «в области иератической»⁸. П. Флоренский, высоко оценивая Данте, отделял его от феномена Джотто, который уже

⁵ Мандельштам Н.Я. Книга третья. Париж: YMCA-Press, 1987. С. 172.

⁶ Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 87.

⁷ Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Париж: YMCA-Press, 1969. С. 154.

⁸ Булгаков С.Н. Свет невечерний: созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. С. 326.

«смотрит в иную сторону»⁹. Собственное мировоззрение Флоренский считал соответствующим по складу XIV–XV векам русского Средневековья, а преподобного Сергия Радонежского называл не иначе, как «начало и Данте русского Средневековья»¹⁰. Для Мандельштама же переход от Средних веков к Возрождению, помимо Данте, был представлен «несравненным» Франсуа Вийоном, жизнь и творчество которого он трактовал, скорее, в карнавальном («бахтинском») ключе, как извод средневековой жизненности.

Правомерен вопрос о непосредственных соприкосновениях в наследии поэта и философа. Для Мандельштама Флоренский был несомненным авторитетом, хотя его интерес к фигуре философа, по всей видимости, был односторонним. Н. Мандельштам пишет: «Последним “мужем совета” для Мандельштама был Флоренский, и весть об его аресте и последующем уничтожении он принял как полное крушение и катастрофу»¹¹. Достоверно известно, что Мандельштам читал «Столп и утверждение Истины», более того, как и «Творческая эволюция», эта книга какое-то время была его настольной¹². Теме «Флоренский и Мандельштам» прицельно посвящена статья хорватского исследователя Йосипа Ужаревича. Он выделяет такое явное пересечение в их творчестве, как придание бытийного статуса языку, слову, имени, и видит непосредственное влияние философа «в мандельштамовском положении об “эллинистической природе русского языка” и в понимании России как единственно законной наследницы византийской культуры и религиозности»¹³. По-видимому, в силу интереса к Флоренскому и судьбе восточнохристианского наследия поэт был в курсе имяславческого спора, о котором написано стихотворение «И поныне на Афоне...» (1915).

Предваряя разговор о взгляде философа и поэта на «Божественную комедию», стоит кратко сказать о концепции времени в философии Флоренского. В его конкретной метафизике символ как антиномия феномена и ноумена подразумевает антиномию мгновения и вечности: момент времени как актуальность – это своего рода символ, явление вечности в феноменальный мир. Философ подчеркивал, что формула соединения

⁹ Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 63.

¹⁰ Флоренский П.А. Указ. соч. Т. 3 (2). М.: Мысль, 1999. С. 456.

¹¹ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 96.

¹² См.: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989. С. 222.

¹³ Ужаревич Й. Указ. соч. С. 34.

феномена и ноумена – «неслиянно и нераздельно» – берется у наиболее Совершенного Символа, т.е. это формула боговоплощения¹⁴. Действительно, христианское время антиномично – каждый его момент способен принять вечность и раскрыться как вечность: Христос рождается от Бога Отца «прежде всех век» и одновременно рождается в конкретный исторический момент (неслучайно в раннехристианской мысли время осознается как загадка и парадокс). Трактовка соотношения мига и вечности получает развитие в творчестве Мандельштама, в первую очередь, в его текстах о судьбе христианской идеи и христианского наследия. В статье «Скрябин и христианство» (1915–1919), которую биограф Мандельштама Ральф Дутли называет самым «христианским» текстом поэта¹⁵, читаем: «<...> кристаллизировавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени, в том разрезе времени, который знает только христианство <...> христианская вечность – это кантовская категория, рассеченная мечом серафима»¹⁶. Думается, в этих словах правомерно видеть отсылку к учению Флоренского, тем более что статья «Скрябин и христианство» писалась под впечатлением от речи Флоренского на похоронах Александра Скрябина. Впрочем, Мандельштам, читавший и Флоренского, и Бергсона, имел свой индивидуальный взгляд на время (что важно учитывать в работе с наследием авторов Серебряного века, изобилующим идейными переключками). Как отмечает Надежда Яковлевна, вечность поэт «понимал как вечное “сейчас”, как Евхаристию»¹⁷, однако речь идет не столько о теории, сколько об отношении к жизни, об умении радоваться текущему мгновению.

Переключек между авторами, несомненно, больше: это, сообразно конкретной метафизике одного и акмеизму другого, установка на зримость, конкретность, физиологичность явления; это тема памяти как преодоленной смерти (здесь общим истоком для авторов была философия Николая Федорова); это интерес к проблеме пространства и времени, соответственно, к новейшим открытиям философии и физики. И наконец, интерес к

¹⁴ Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 158.

¹⁵ Дутли Р. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. СПб.: Академический проект, 2005. [Электронный ресурс.] URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%94/dutli-raljf/vek-moj-zverj-moj-osip-mandeljshtam-biografiya> (Дата обращения: 24.06.2019).

¹⁶ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 313.

¹⁷ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 339–340.

Данте, которого оба увидели совершенно по-новому. Путь Данте в «Комедии» Флоренский интерпретирует в свете геометрии Римана и теории относительности, оправдывая таким образом Аристотеле-Птолемево-Дантову космологию. Мандельштамоведы допускают возможность влияния «Мнимостей» Флоренского на «Разговор о Данте»¹⁸, хотя открытым остается вопрос, было ли оно непосредственным. «Мнимости» были хорошо известны в литературной среде. В 1920-х годах книга находилась в библиотеке М. Волошина в Коктебеле; по свидетельству К. Чуковского, летом 1923 года Е. Замятин читал ее на коктебельском пляже¹⁹. Непосредственно знакомы с текстом были М. Булгаков, М. Пришвин, М. Горький, Вс. Иванов. Отсылки к «Мнимостям» обнаруживаются в романе Замятина «Мы» и «Мастере и Маргарите» Булгакова²⁰. В 1933 году там же, в Коктебеле, работая над «Разговором о Данте», Мандельштам обсуждал свой текст с Андреем Белым²¹, хорошо знавшим Флоренского (особенно близки они были в юные годы, вместе учились на физико-математическом факультете Московского университета, именно в этот период Флоренский написал первые разделы «Мнимостей»).

Признавая индивидуальный взгляд и разный фокус интереса авторов к «Божественной комедии» (Флоренский интерпретирует космологию Данте, Мандельштам – его поэтический язык), отметим ряд смысловых переключек. Некоторые мандельштамовские фразы звучат как прямые отсылки к тексту «Мнимостей». Так, построения «Комедии» напомнили поэту современную физику: «Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром»²². Или: «Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изошрятся и разовьют свое образное мышление»²³, – говорит Мандельштам, что полностью соответствует взгляду Флоренского и на «Комедию», и на естествознание. Текст Мандельштама, как и текст Фло-

¹⁸ См.: *Панова Л.Г.* «Друг Данте и Петрарки друг...». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // *Миры Осипа Мандельштама*. Пермь: ПГПУ, 2009. С. 101.

¹⁹ См.: *Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. С. 248.

²⁰ См.: *Половинкин С.М.* Реальность 1920-ых – 1930-ых годов и «Мнимости в геометрии» священника Павла Флоренского // *Энтелехия*. 2000. № 2. С. 69–71.

²¹ См.: *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Книга, 1989. С. 145.

²² *Мандельштам О.Э.* Указ. соч. С. 671.

²³ Там же. С. 654.

ренского, полон парадоксальных утверждений о времени – о его замкнутости, обратном ходе, предшествовании следствия причине: «В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что “бегаёт быстрее”»²⁴; «Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало»²⁵. Совсем близко мысли Флоренского высказывание: «Птоломей вернулся с черного крыльца!.. Напрасно жгли Джордано Бруно!...»²⁶

Но больше всего во взгляде на «Комедию» философа и поэта сближает модернистское стремление ее актуализировать, осовременить, тем самым вырвать Данте из оков линейного мышления, для Флоренского – естественнонаучного, Кантово-Евклидово-Ньютоновского, для Мандельштама – исторического: «Отнять Данта у школьной риторики – значит оказать немаловажную услугу всему европейскому просвещению. Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский»²⁷, – заявляет поэт, сопоставляя художественные приемы Данте с фламандской живописью, импрессионизмом, авангардизмом, кинематографом, философскими находками Бергсона и Шпенглера. Флоренский же обращается к Риману, Гауссу, Клейну, Лоренцу, Эйнштейну.

Стоит обратить внимание на присутствие в «Разговоре о Данте» такой модели времени, которую В.П. Троицкий предлагает называть энантидromией и рассматривает как лейтмотив космологических построений Серебряного века²⁸. Энантидromия²⁹ – это встреча двух временных потоков: один направлен от прошедшего к будущему, другой – от будущего к прошедшему. В работе «Пределы гносеологии» (1913) Флоренский подробно разъясняет, каким образом бесконечности прошлого и будущего объединяются в каждом моменте настоящего, образуя неразрывность и неслиянность, т.е. антиномию. В такой модели особо выделен момент настоящего, понимаемый как разрыв, через который вечность как

²⁴ Там же. С. 645.

²⁵ Там же. С. 650.

²⁶ Там же. С. 672.

²⁷ Там же. С. 677.

²⁸ См.: Троицкий В.П. Гераклитова «энантидromия» в космологических образах Серебряного века // Античность и русская культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 120–127.

²⁹ От древнегреч. ἐναντιος – противоположный, δρόμος – бег, т.е. «бегущий навстречу», в обратном направлении, вспять.

бы «просвечивает», «смотрит из глубины злости дня»³⁰. Энантиодромия обнаруживается философом в самых разных областях действительности – историко-культурной, субъективно-духовной, объективно-космической. Наиболее последовательно эта модель представлена в «Иконостасе» (1922), а в «Мнимостях» дано физико-геометрическое обоснование момента встречи противоположных причин и целей. Такую же модель – обратной казуальности или телеологической причинности – современный исследователь В.В. Петров обнаруживает в творчестве Вяч. Иванова, А. Белого, М. Волошина³¹. В этот ряд, несомненно, стоит добавить Мандельштама, а также Велимира Хлебникова, чье творчество обращало на себя внимание и Флоренского³², и Мандельштама. По словам последнего, Хлебникова и Вяч. Иванова роднит «ощущение прошлого как будущего»³³.

Укажем лишь некоторые повороты «Разговора о Данте», отсылающие к энантиодромии, когда момент настоящего понимается как кристаллизация («застывание») потоков прошлого и будущего и размыкание мгновения в вечность. В «Божественной комедии» Мандельштама привлекает принцип собирания в едином пространстве тысячелетий человеческой истории, в результате Данте удалось начертать «окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы»³⁴. В этой связи Мандельштам неоднократно прибегает к геологическим метафорам. Миг, таящий в себе вечность, воплощает образ камня, геологической породы («Камень» – название первого сборника стихов поэта, метафора культуры, имеющей, как и порода, свои напластования, противостоящей смерти, разрушению, хаосу): «Камень – импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, пронизывающая геологический сумрак будущих времен»³⁵. Флоренский, со своей стороны, уподоблял геологические напластования пластам культурной памяти, отрицая между ними линейную, причинно-следственную

³⁰ Флоренский П.А. Указ. соч. Т. 2. М.: Мысль, 1995. С. 60.

³¹ См.: Петров В.В. Телеология, четвертое измерение и обратный ход времени в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова и М. Волошина // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3 / Сост. С.В. Федотова, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 13–65.

³² См. Флоренский П.А. Указ. соч. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 160–174.

³³ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 347.

³⁴ Там же. С. 644.

³⁵ Там же. С. 676.

связь: актуализацию в настоящем получает не предшествующий или последующий, но содержательно значимый для настоящего пласт будущего или прошедшего³⁶.

В статье «О природе слова» (1920–1922) средствами той же (энантиодромической) модели Мандельштам осмысляет связь прошлого, настоящего и будущего литературных и культурных явлений, которые следует воспринимать «не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности»³⁷, учитывая их внутреннюю, содержательную, свободную от времени связь. Но ведь то же самое проделал Данте, потому в «Разговоре о Данте» особо выделены те места «Комедии», где в совместной беседе проводят вечность великие люди разных эпох, т.е. одновременные культурные пласты объединяются в едином моменте. Таков Дантов лимб: «Избранный Дантом метод анахронистичен – и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Вергилия, Горация и Лукиана из тусклой тени приятных орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе, – наилучший его выразитель»³⁸. Вырвать «Комедию» из оков линейного мышления и означает представить ее как энантиодромию, как кристаллизацию не только прошедшего, т.е. того, что исторически предшествует Данте, но и будущего – тех путей и средоточий, которыми мировая культура обогатится после него: «Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в Futurum»³⁹.

В том же ключе, как энантиодромию, Мандельштам трактует известные образы «Комедии», особо выделяя Улисса: «Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла Пятого»⁴⁰. Можно вспомнить, что в том же 1922 году, когда вышли в свет сборник стихов Мандельштама «Tristia» и «Мнимости в геометрии» Флоренского, событием мировой литературы

³⁶ См., например: *Флоренский П.А.* Указ. соч. Т. 3 (2). М.: Мысль, 1999. С. 30; Там же. Т. 2. М.: Мысль, 1995. С. 91–125.

³⁷ *Мандельштам О.Э.* Указ. соч. С. 317.

³⁸ Там же. С. 676.

³⁹ Там же. С. 660.

⁴⁰ Там же. С. 661.

стал «Улисс» Джойса с его модернистской поэтикой, нацеленной на придание тому же персонажу исторически сквозного, универсально-культурного бытия. В целом в своем восприятии культурной истории Мандельштам близок современным ему модернистам, таким как Томас Элиот или Эзра Паунд. Сходство Мандельштама и Элиота впервые подметила Надежда Яковлевна, когда, уже после смерти супруга, прочитала эссе Элиота «Данте» (1929) и поразились его схожести с «Разговором о Данте»⁴¹ именно во взгляде на литературное и культурное наследие.

Мандельштамовское видение Данте получило отклик в отечественной литературоведческой мысли, сошлемся на двух авторов – М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, хотя ни один из них прямо на поэта не ссылается. Мандельштам и Бахтина в «Комедии» привлекает, по сути, одно и то же: для первого она – идеальный образец культурной синхронии, для второго – хронотоп хронотопов, в котором пространством стало все историческое время. Высказывания М.М. Бахтина о Дантовом хронотопе очень близки мандельштамовским: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт»⁴², – пишет Мандельштам. У М.М. Бахтина читаем: «Временная логика этого вертикального мира – чистая одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. <... > Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями – таково формообразующее устремление Данте»⁴³. В последней фразе М.М. Бахтин почти дословно воспроизводит слова Мандельштама: «Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга»⁴⁴. Ю.М. Лотман в статье, посвященной тому же дантовскому образу Улисса, подробно излагает «Мнимости» Флоренского и, как и Мандельштам, видит в Улиссе прообраз капитанов Нового времени⁴⁵.

В заключение вернемся к циклу «Восьмистишия», который создавался одновременно с «Разговором о Данте» и имеет с ним явные лексико-

⁴¹ См.: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 274.

⁴² Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 660.

⁴³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 306.

⁴⁴ Мандельштам О.Э. Указ. соч. С. 652.

⁴⁵ См.: Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 448–457.

семантические пересечения. Особого внимания заслуживает заключительное 11-е восьмистишие:

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин,
И мнимое рву постоянство
И самосознание причин.
И твой, бесконечность, учебник
Читаю один, без людей –
Безлиственный, дикий лечебник,
Задачник огромных корней.

(О. Мандельштам. Восьмистишие XI, 1933–1935)

Надежда Яковлевна комментирует: «Выход из пространства для его познания, в бесконечность, которая может быть постигнута только математически, а не исходя из нашего опыта и лепета»⁴⁶. И нельзя не заметить, что в этом стихотворении сведены вместе слова «мнимое» и «величины», а путь его лирического героя вполне сопоставим с путем Данте – таким, каким он представлен в «Мнимостях в геометрии» П.А. Флоренского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Париж: YMCA-Press, 1969. 273 с.
3. Булгаков С.Н. Свет невечерний: созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. 415 с.
4. Дутли Р. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. СПб.: Академический проект, 2005. 432 с.
5. Иванов В.И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 428 с.
6. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
7. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989. 479 с.
8. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. Париж: YMCA-Press, 1983. 724 с.

⁴⁶ Мандельштам Н.Я. Книга третья. Париж: YMCA-Press, 1987. С. 175.

9. *Мандельштам Н.Я.* Книга третья. Париж: YMCA-Press, 1987. 334 с.
10. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2017. 1182 с.
11. *Панова Л.Г.* «Друг Данте и Петрарки друг...». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // *Миры Осипа Мандельштама*. Пермь: ПГПУ, 2009. С. 75–116.
12. *Петров В.В.* Телеология, четвертое измерение и обратный ход времени в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова и М. Волошина // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3 / Сост. С.В. Федотова, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 13–65.
13. *Половинкин С.М.* Реальность 1920-ых – 1930-ых годов и «Мнимости в геометрии» священника Павла Флоренского // *Энтелехия*. 2000. № 2. С. 67–77.
14. *Седакова О.А.* Дантовское вдохновение в русской поэзии // *Prosōdia*. 2015. № 3. С. 93–105.
15. *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
16. *Троицкий В.П.* Гераклитова «энантиодромия» в космологических образах Серебряного века // *Античность и русская культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи* / Отв. ред., сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 120–127.
17. *Ужаревич Й.* Павел Флоренский и Осип Мандельштам // *Постсимволизм как явление культуры: Материалы Международной научной конференции*. Москва, 10–11 марта 1995 г. / Отв. ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995. С. 28–38.
18. *Флоренский П.А.* Сочинения: В 4 т. М.: Мысль, 1994–1999.
19. *Флоренский П.А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.
20. *Чуковский К.И.* Дневник. 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. 583 с.

ФИЛОСОФИЯ СЛОВА О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА И КОНЦЕПЦИЯ СТРУКТУРЫ СЛОВА Г.Г. ШПЕТА¹

А.В. ФИЛАТОВ

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

Аннотация: В статье рассматриваются типологические параллели между представлениями О.Э. Мандельштама о природе слова и концепцией словесной структуры Г.Г. Шпета, ключевое место в которой занимает понятие внутренней формы. Поэт и философ пересматривают положения А.А. Потебни, отказываясь от его теории образа как чувственной данности и субъективно-психологической трактовки понимания. Объединяя в своих работах методы художественного и научного философствования, Шпет и Мандельштам утверждают формально-содержательное единство слова и считают его структурную сложность источником семантической насыщенности поэтического языка.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам, Г.Г. Шпет, философия слова, структура слова, внутренняя форма, образ, акмеизм, А.А. Потебня.

Типологические параллели между взглядами О.Э. Мандельштама и Г.Г. Шпета на природу слова уже привлекали внимание исследователей. В частности, им посвящена статья М. Вендитти², в которой идейные переклички между работами философа и поэта рассматриваются вне контекста теории акмеизма, поскольку исследователь считает, что «акмеизм был не школой, а совокупностью индивидуальных авторов»³, с чем сложно полностью согласиться. В свою очередь, в монографии Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель, посвященной философии слова Мандельштама, отмечена корреляция идей поэта «с философско-феноменологическими вывода-

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01432).

² *Вендитти М.* Перекличка Г. Шпета и О. Мандельштама в вопросах о слове и языке // Творческое наследие Г.Г. Шпета в контексте современного гуманитарного знания: Г.Г. Шпет / *Comprehensio*. Пятое Шпетовские чтения: Материалы Международной научной конференции 1–5 декабря 2008 г. Томск: Изд-во ТГУ, 2009. С. 24–35.

³ Там же. С. 25.

ми, к которым приходят П. Флоренский, С. Булгаков и Г. Шпет»⁴, однако эта корреляция не рассматривается в книге подробно. В связи с этим в данной работе мы сосредоточимся на тех точках сближения между концепциями Мандельштама и Шпета, которые обнаруживаются в вопросах философии слова и его структуры, и продемонстрируем их связь с теорией акмеизма.

Как известно, проблема природы художественного слова была одним из пунктов расхождения между символистами и акмеистами. Последние ставили в вину предшественникам семантическую «текучесть» слов-символов, а также вторичность смысла по отношению к звучанию слова, что приводило к его десемантизации. Вместо смысловой неопределенности акмеизм выдвинул на первый план четкость и ясность лексических значений, благодаря чему главной единицей художественного мира в нем становится не символ, а «самоценный» образ.

По мысли Мандельштама, данное требование приводит не к упрощению, а к углублению смысла художественного текста. В «Утре акмеизма» (1913–1914) он заявлял о структурной сложности поэтического слова по сравнению со словом прозаическим: «<...> поэт возводит явление в десятизначную степень <...>. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, знаками, а не словом»⁵. Таким образом, дихотомическая природа знака как системы означающего и означаемого, по Мандельштаму, оказывается неадекватна структуре слова в поэзии. В нем, по мнению поэта, соотношение формы и содержания имеет качественно иной характер, поскольку семантика слова на самом деле не относится к плану содержания: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов»⁶.

На первый взгляд создается впечатление, что поэт вообще исключает содержательный компонент из структуры слова, однако это не так. Напротив, формализуя смысл, Мандельштам тем самым прочно закрепляет его в структуре лексемы. Именно за нарушение целостности слова он критикует символизм и футуризм: если представители первого направления освободили слово от собственного значения ради множества чу-

⁴ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Осип Мандельштам: философия слова и поэтическая семантика. М.: ФЛИНТА; Наука, 2013. С. 36.

⁵ Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. С. 177.

⁶ Там же. С. 178.

жих, то футуристы вовсе отказались от содержания в пользу чистой «замкнутой» формы. О том, что акмеисты не видели существенной разницы между этими принципами, ярко свидетельствуют слова Н.С. Гумилева, которые могли быть адресованы и футуристам: «Символисты <...> взяли гирию, написали на ней 10 пудов, но выдолбили середину, швыряют гирию и так, и сяк, а она пустая»⁷.

Другим парадоксальным выводом формализации смысла у Мандельштама является тот факт, что слово для него «есть амбивалентная структура, в которой равнозначны оба плана: *план выражения* может оборачиваться планом содержания и наоборот»⁸. Поэт иллюстрирует это взаимодействие через образ свечи и фонаря: «Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, наоборот: звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре»⁹.

Предположим, что источником данной метафоры, как и идеи разграничения слова и знака, стали теоретические работы А.А. Потебни. Мандельштам мог познакомиться с ними в рамках прослушанного им курса лекций А.И. Бодуэна де Куртенэ по введению в языкознание, которые, как доказывает Л.Э. Найдич¹⁰, оказали влияние на дальнейшие теоретические работы поэта. На экзамене по данному предмету 10 сентября 1913 года поэт получил наивысшую оценку¹¹. К этому же времени исследователи относят завершение работы над окончательной редакцией «Утра акмеизма».

Напомним, что художественное слово у Потебни имеет трехчленную структуру, включающую внешнюю форму (звучание), значение и внутреннюю форму, понимаемую как образное представление, возникающее в сознании носителя языка. Напротив, структура понятийной лексики дуальна: в ней отсутствует внутренняя форма, а звук и значение связаны непосредственно. За счет этого различия поэтическое слово, по

⁷ Чуковский К.И. Дневник (1901–1929). М.: Сов. писатель, 1991. С. 133.

⁸ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Указ. соч. С. 9.

⁹ Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 1. С. 228.

¹⁰ Найдич Л.Э. О понятии *фонема* у Мандельштама. Из комментария к статье «О природе слова» // Slavica Revalensia. Vol. III. Таллинн: Изд-во Таллиннского ун-та, 2016. С. 115.

¹¹ Сальман М.Г. Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // Russian Literature. 2010. Vol. LXVIII. No 3/4. P. 462.

Мандельштаму, оказывается семантически насыщеннее, чем слово-знак. Другая важная идея Потебни заключалась в признании субъективности процесса понимания: «Пламя свечи, от которой зажигаются другие свечи, не дробится; в каждой свече воспламеняются свои газы. Так при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего»¹². Заметим, что здесь в образе «пламени» форма и содержание не дифференцированы, что перекликается с примерами Мандельштама. Однако эта идея Потебни шла вразрез с заявлениями акмеистов, теоретически обосновывая символистскую «текучесть» слова, что не могло уйти от внимания поэта.

Понять логику Мандельштама помогает обращение к работам Шпета, который сформулировал свою концепцию структуры слова, корректирующую положения Потебни и типологически близкую взглядам Мандельштама. Почти с тех же позиций, что и акмеист, философ отстаивал целостность слова в «Эстетических фрагментах» (1922–1923), описывая в общем виде закон развития искусства, реализацией которого стала акмеистическая реакция на символизм: «Когда музыкальная внешность <...> убивает смысл в поэзии, хватаются за живописность, за “образ”» (183)¹³. В схожем ключе он критикует и футуризм как невозможное на практике искусство распада: «Футуризм “творит” по теории <...> беремность футуристов – ложная» (189).

Прежде чем перейти к описанию шпетовской теории слова, необходимо остановиться на ключевом для его философии понятии структуры, которое «задает совершенно иное направление гуманитарно-научного исследования, нежели то, что было реализовано формальной школой и структурализмом»¹⁴. Во-первых, философ противопоставляет систему и структуру как «плоскостное» (горизонтальное) и «органическое» (верти-

¹² Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков: Изд. М.В. Потебни, 1905. С. 27.

¹³ Здесь и далее все ссылки на данную работу Шпета даются с сохранением авторского курсива и указанием в тексте номера страниц в скобках по изд.: Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Ред. и сост. Т.Г. Щедрина. М.: РОССПЭН, 2007. 712 с.

¹⁴ Плотников Н.С. Структура и история. Программа философских исследований искусства в ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской. М.: НЛО, 2017. С. 31.

кальное) расположение элементов. Во-вторых, структура обладает устойчивостью и целостностью, поэтому «ни одна часть из целого <...> не может быть устранена без разрушения целого» (209). Ее конститутивным свойством оказывается принципиальное единство формального и содержательного аспектов, связанное с тем, что «структура может быть лишь расчленима на новые замкнутые в себе структуры, обратное сложение которых восстанавливает первоначальную структуру» (209). Такая «матрешечная» концепция лишает термины «форма» и «содержания» самостоятельности и стабильности, подчеркивая их взаимопереходность: «<...> форма на низшей ступени есть содержание для ступени высшей, <...> чем больше мы забираем в форму, тем меньше содержания, и обратно. В идее можно даже сказать: *форма и содержание – одно*» (246). Это положение оказывается универсальным для всех видов искусств и позволяет Шпету сформулировать закон метода: «<...> всякая задача решается через разрешение данного содержания в систему форм. То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в это содержание» (246). Данный тезис прекрасно объясняет мысль Мандельштама о формализации сознательного смысла как стремлении раскрыть семантический потенциал самого слова.

Единство формы и содержания в слове объясняется Шпетом с помощью метафоры души и тела: «Содержание страждет формы и страдает без нее, <...> как страдает душа “сама по себе”, лишенная тела, отвратительная» (187). Схожий образ используется им при описании процесса мыслепорождения: «Слова – не свивальники мысли, а ее плоть. Мысль рождается в слове и вместе с ним <...> мысль зачинается в слове. Оттого-то и нет мертворожденных мыслей, а только мертвые слова <...>» (222). Осмысление слова как плоти было также характерно для Мандельштама («Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание»¹⁵), а образ «мертвых слов» встречается в финале стихотворения Гумилева, выбранного Мандельштамом в качестве эпиграфа к эссе «О природе слова» (1920–1922): «И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова»¹⁶. Кроме того, идея страдающего, невоплощенного слова, реализована поэтом в знаменитом стихотворении «Ласточка» (1920): «Я слово позабыл, что я хотел сказать. / Слепая ласточка в чертог

¹⁵ Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 1. С. 214.

¹⁶ Гумилев Н.С. Полное собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. С. 67.

теней вернется, / На крыльях срезанных, с прозрачными играть. / В беспомощности ночная песнь поется»¹⁷. Срезанные крылья и слепота акцентируют внимание на «страдательности» мысли, возвращающейся в «царство теней», т.е. в мир мертвых. Так творчески Мандельштам разворачивает гумилевский образ «мертвого слова».

Далее мы подробно рассмотрим структурные уровни, которые выделяет в слове Шпет, и соотнесем их с идеями Мандельштама.

1. *Внешняя форма* – фонетический и морфологический облик слова, связанный с моментом чувственного восприятия. На этом уровне слово выполняет номинативную функцию и имеет номинальную предметность, т.е. функционирует как имя, называющее объекты, свойства, действия, но не наделяющее их логическим смыслом: «Оно есть знак, *signum*, связанный с называемой вещью *не* в акте мысли, а в акте восприятия и представления» (217).

Нетрудно увидеть корреляцию между номинативной функцией внешней формы и акмеистическим законом тождества, воплощенном в фигуре Адама – «изобретателя имен», установившего связь между словом и объектами действительности¹⁸. При этом и Шпет, и Мандельштам сходятся во мнении, что фонетические формы по своей природе асемантические, тогда как морфологические являются первой ступенью фиксации значения. По мысли философа, морфема «может до известной степени, как лава, затвердеть и сковать собою смысл, но он под ее поверхностью клочечет и сохраняет свой пламень» (215). Поэт инвертирует ту же метафору, представляя формирование поэтического языка как «отверждение морфологической лавы под смысловой корой»¹⁹. В обоих случаях языковая форма сравнивается с лавой, которая осмысливается Шпетом как оболочка, а Мандельштамом – как ее содержимое.

2. *Онтическая форма* – идея вещи, момент «не чувственного восприятия, а умственного, интеллектуального» (218). На этом уровне слово выполняет концептивную функцию, обозначая идеальную предметность, к которой сводится все многообразие реальных вещей определенного класса. В отличие от Потебни, для Шпета эта форма является объективной данностью языка: «“Подразумевается” *то*, к чему слово относится “само”, абсолютно независимо от высказывающего, переживающего <...>» (219).

¹⁷ Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 1. С. 146.

¹⁸ См.: Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Указ. соч. С. 17.

¹⁹ Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 2. М., 1993. С. 554.

Такой взгляд весьма близок пониманию Логоса у Мандельштама, которое также расходится с психологической трактовкой смысла.

Именно онтическую форму Шпет считает ответственной за устойчивую связь между словом и вещью: «Если бы под словом не подразумевался предмет, сковывающий и цементирующий вещи в единство мыслимой формы, они рассыпались бы под своим названием, как сыпется с ладони песок, стоит только сжать наполненную им руку» (220). Аналогичным образом для Мандельштама слово – это не просто имя вещи, но и еще и отражение ее сущности²⁰, что показано в стихотворениях «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912), «И поныне на Афоне...» (1915). Причем поэт и философ мыслят в унисон как логически, так и образно, о чем говорит финал стихотворения «Не веря воскресенья чуду...» (1916): «Нам остается только имя: / Чудесный звук, на долгий срок. / Прими ж ладонями моими / Пересыпаемый песок»²¹. Вопреки синонимичному сближению, имя здесь оказывается не только звуком, но и субстанцией, «цементирующей» множество песчинок-воспоминаний, которые лирический герой бережно передает героине, чтобы через имя она сохранила и память о прошлом.

3. *Внутренние формы*, по Шпету, делятся на логические и поэтические и являются результатом взаимодействия других форм между собою. Так, первые представляют собой «отношения между морфемами <...> онтическими формами <...>» (224). Выполняя функцию предикации, логические формы связывают абстрактное содержание слова с конкретным значением в высказывании, передают их коммуникативный смысл. В свою очередь, поэтические формы являются уже производными от логических. Философ называет их «*внутренними дифференциальными формами*», подчеркивая, что они «слагаются как бы в *игре синтагм и логических форм между собою*» (231). Внутренняя поэтическая форма отождествляется с образом, который «помещается между “вещью” и “идеей”» (264) и характеризуется семантической динамичностью: «Образ не довольствуется раз выбранным названием. Прикрепленное к вещи, оно для него обесцвечивается и умирает <...> Образ набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей» (266). Шпет иллюстрирует свою мысль на примере синонимичных словосочетаний, имеющих общую логическую, но разные поэтические формы: «Земля в снегу», «под

²⁰ См.: Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Указ. соч. С. 20–21.

²¹ Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 1. С. 123.

снежным покровом», «под снежной пеленой», «в снежной ризе». Слова «покров», «пелена», «риза» приобретают значение «снег», только находясь в контексте; где их номинативная функция накладывается на функцию поэтической предикации.

Тот же механизм описывал Мандельштам, говоря о «психейности» живого слова, которое «не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело»²². Данное высказывание не отменяет принцип тождества, который продолжает работать на уровне номинальной предметности, а фокусируется именно на возможностях внутренней поэтической формы слова. При этом Мандельштам и Шпет ограничивают диапазон значений слова его синтагматическими связями, т.е. находят языковое, а не субъективно-психологическое обоснование данному феномену. Кихней и Меркель убедительно доказывают, что «концепция слова-Психеи могла быть разработана и поэтически воплощена только при условии изменения контекста»²³. Согласно Шпету, «внутренняя поэтическая форма непременно прикреплена к синтаксису» (232).

В итоге концепции слова Мандельштама и Шпета, при всех различиях методов художественного и научного философствования, обнаруживают много общего. Оба мыслителя видят в слове первооснову не только искусства, но и всей человеческой культуры. Эта установка расширяет контекст их размышлений, в которых стирается граница между художественным и философским дискурсом. Обе теории исходят из формально-содержательного единства слова, в них преодолевается потебнианский психологизм, выводящий образ за пределы словесной структуры, и постулируется его языковая, а не чувственная природа. Если Мандельштам с упреком писал, что «старая психология умела только объективировать представления», тогда как их «можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека»²⁴, акцентируя укорененность образа в слове с помощью органической метафоры, то Шпет выражался более резко и однозначно: «Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму как образ – зрительный по преимуществу» (183).

²² Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 1. С. 215.

²³ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Указ. соч. С. 12.

²⁴ Мандельштам О.Э. Собр. соч. Т. 1. С. 229.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вендитти М.* Перекличка Г. Шпета и О. Мандельштама в вопросах о слове и языке // Творческое наследие Г.Г. Шпета в контексте современного гуманитарного знания: Г.Г. Шпет / *Comprehensio*. Пятые Шпетовские чтения: Материалы Международной научной конференции 1–5 декабря 2008 г. Томск: Изд-во ТГУ, 2009. С. 24–35.
2. *Гумилев Н.С.* Полное собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. 394 с.
3. *Кихней Л.Г., Меркель Е.В.* Осип Мандельштам: философия слова и поэтическая семантика. М.: ФЛИНТА; Наука, 2013. 200 с.
4. *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999.
5. *Найдич Л.Э.* О понятии *фонема* у Мандельштама. Из комментария к статье «О природе слова» // *Slavica Revalensia*. Vol. III. Таллинн: Изд-во Таллиннского ун-та, 2016. С. 113–121.
6. *Плотников Н.С.* Структура и история. Программа философских исследований искусства в ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1. Исследования / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской. М.: НЛО, 2017. С. 29–43.
7. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков: Изд. М.В. Потебни, 1905. 652 с.
8. *Сальман М.Г.* Осип Мандельштам: годы учения в Санкт-Петербургском университете (по материалам Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга) // *Russian Literature*. 2010. Vol. LXVIII. No 3/4. P. 447–499.
9. *Чуковский К.И.* Дневник (1901–1929). М.: Сов. писатель, 1991. 544 с.
10. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Ред. и сост. Т.Г. Щедрина. М.: РОССПЭН, 2007. 712 с.

К ВОПРОСУ О ДИНАМИКЕ ОБРАЗА «ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ» В РУССКОЙ МИСТИКООРИЕНТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ЛЕРМОНТОВ – БЛОК – Д. АНДРЕЕВ)

И.В. Чиндин

*Московский авиационный институт
(Национальный исследовательский университет)*

Аннотация: В статье рассматривается понятие «лирический герой», дается характеристика его основных черт, возникшая в советском литературоведении, выявляются эстетические основания понятия; поднимается вопрос о соотношении «лирического героя» с Идеалом мирового устройства, возникающим в сознании автора, а также о соотношении «героя» с фигурой автора; анализируются данные соотношения на материале творчества М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока и Д.Л. Андреева.

Ключевые слова: лирический герой, панэстетизм, трансгрессия, транстекстуальность, мифотворчество, Даниил Андреев, Роза Мира.

Говоря о «лирическом герое» в русской литературе, Л.Я. Гинзбург указывает на идею панэстетизма, как определяющую рождение данного феномена: «Лирический герой как особая форма выявления авторского сознания <...> вышла из романтизма, порожденная одной из основных философских его предпосылок – убеждением в том, что искусство и жизнь в пределе стремятся к отождествлению»¹.

Этико-эстетическое единство, единство жизни и художественного творчества провоцирует пробуждение во внутреннем мире художника Идеала, который может иметь корреляты и во внешнем мире. Обнаружение Идеала рождает желание двигаться к нему – появляется тема «пути». Объективация эмоций, чувствований, переживаний относительно устремленности души художника к Идеалу принимает форму стихотворений, их циклов, в которых эти переживания претерпевают динамические трансформации и складываются в *лирический сюжет*. Этот сюжет повествует об объективировавшейся в своих стихах поэтической личности авто-

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 148–149.

ра, героически существующей в поле притяжения Идеала. Это уже не реально-биографическая личность автора, а его *идеальная личность*, «идеальный образ поэта, реализуемый в самой жизни»². Этот «идеальный образ» есть «лирический герой».

Так, «герой» оказывается неким *культурным посредником* между Идеалом и реальной исторической личностью, живущей в определенной эпохе. «Герой» появляется как некий отклик живой жизни на Идеал, попытка ассимилировать его. Возникает вопрос: как может соотноситься *идеальное «я»* художника с тем идеальным началом мира, который был обнаружен им вне рамок религиозного канона, т.е. с Идеалом? И, с другой стороны, как выстраиваются отношения между *идеальным «я»* поэта и его реально-биографическим обликом (фигурой автора)? Для ответа на эти вопросы возьмем три литературно-исторические эпохи: романтизм, символизм и постсимволизм. Выделим в каждой по знаковому художнику: Лермонтов, Блок, Д. Андреев.

1.а) Для «лирического героя» романтической поэзии в плане отнесенности его к Идеалу характерно максимальное сближение. «Лирический герой» романтизма и есть тот величественный субъект, который призван воплотить в «жизнь земную» Идеал Красоты.

В творчестве Лермонтова мы фиксируем тему избранничества, высокой мировой миссии (например, «Из Андрея Шенья» или «Не смейся над моей пророческой тоской...»). Неземная задача лежит на плечах «лирического героя», поэт как бы нарочно гиперболизирует его значение в судьбах мира. Высокий Идеал мировой гармонии и *идеальная личность* поэта у Лермонтова прочно увязаны и максимально сближены. Поэт говорит о своем «лирическом герое» как о мифическом Титане, как о «неведомом избраннике», сравнивая его с Богом, а его душу с безбрежной, бушующей стихией («Нет, я не Байрон...»). Нереализованность избранничества переворачивает смысл поэтического мессианства на противоположный, но не менее могущественный: «герой» становится демоном («Мой демон», «Стансы»). В «К*» читаем о том, что свидетелем великого дела, к которому ведет героя судьба, будет «целый мир». И «герой Лермонтова до конца остается могучим, романтически беспокойным, свободолюбивым, мятежным и трагически противопоставленным окружающему миру»³.

² Там же. С. 150.

³ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.–Л.: Наука, 1964. С. 57.

Относительно характеристик самого Идеала мы не можем здесь увидеть ничего конкретного вследствие слишком короткой дистанции между ним и «героем». Он подлежит самому общему описанию либо через термины мистико-романтической философии «бесконечного», либо через общие термины кантианского синтеза, просветительских свобод, либо же посредством понятий догматического богословия о Царстве Небесном или Рае.

1.б) В плане соотношения «лирического героя» с фигурой автора у Лермонтова мы, с одной стороны, можем сказать, что они находятся в максимально возможной для литературы XIX века близости. Однако в то же время здесь ощущается и их отдаленность друг от друга, поскольку «из бытия героя исключается все постороннее его “судьбе”»⁴. Иначе говоря, образ «лирического героя» сознательно «строится не в соответствии с полным объемом авторского сознания, а в соответствии с предзаданной “участью”»⁵.

Таким образом, ориентировочная оценка соотношения «лирический герой – Идеал» – это максимальное сближение; соотношения «лирический герой – автор» – это частичная близость/отдаленность или дистанция. «Герой» носит в себе идеальные долженствования, но при этом восприятие Идеала находится в рамках преимущественно сознательных установок человека постдекабристской эпохи. Так называемый *романтический мифологизм* задан интерпретационно. «Герой» лишь внешне близок к Идеалу, но не внутренне; Идеал представлен ему феноменально, с точки зрения его разумного осмысления. «Герой» ослеплен близостью Идеала и готов к воплощению его в жизнь. Внутренне «герой» отражает черты самого автора как сознательно осмысляющего свое место в мире субъекта. Поэтому авторское сознание апеллирует к готовым и традиционным мифологическим образам, когда пытается выявить свое *идеальное «я»*. «Герой», несмотря на свой демонический лик и грандиозные замыслы, очень человечен; в нем больше противоречивой человечности, свойственной каждому «герою нашего времени» постдекабристской эпохи, нежели мифической целостности.

2.а) Для «лирического героя» Блока в плане соотношения его с Идеалом характерна уже разноудаленная дистанция.

⁴ Роднянская И.Б. Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 260.

⁵ Там же. С. 262.

Идеал целостности мира, отдалившийся от фигуры «лирического героя», задан у поэта-символиста в образе Прекрасной Дамы. Однако образ Идеала может меняться. У Блока он предстает то Дамой, то Незнакомкой, то Снежной маской, то Родиной. Тем не менее сущность многочисленных явлений одна – Вечная Женственность – Идеал, наделяемый чертами амбивалентности и неумолимо зовущий *следовать* за ним.

В отличие от Лермонтова, Блок-автор не отождествляет своего «героя» с носителем великой миссии. Этими чертами наделяются образ Женственности, а также появляющиеся вследствие отделения Идеала от «героя» «двойники» последнего. Но *идеальность* «двойников» тоже относительна. Казалось бы, это тоже нуминозные персонажи, но в их чертах нет как преобразующей мир мощи, так и бунтующего титанизма – они как бы обделены *идеальностью* своих оригинальных нуминозных черт. Пафосом *идеальности* и мессианства наделяется, прежде всего, Женственность. Главный вектор направленности усилий блоковского «лирического героя» не на спасение мира, а на *служение* Спасительнице. Сами мифические «двойники» «героя» – это вроде бы «Христос», но «уставший нести свой крест», «невоскресший Христос»; или, с другой стороны, «демон горный» «с мечтой о Тамаре», но «навек без сил» – «усталый демон»⁶. Также, несмотря на наличие мифических «двойников» «лирического героя», центральным и главным его образом остается человеческий, образ «героя-человека». Образ «“я”-человека» у Блока не вмещался в рамки мифического титанизма вследствие своей онтологической полифоничности. «Соединение самых глобальных обобщений и неповторимо-конкретного, исторически, социально, национально и т.д. “заземленного” определяло то, что блоковский лирический герой оказывается, в первую очередь, человеком с живой и богатой “земной” судьбой»⁷.

В характеристиках же самого Идеала, в отличие от Лермонтова, мы находим, во-первых, больше конкретных черт: это не «бесконечность», а Женственность; это «Купина», «Новая Заря». Во-вторых, находим больше творческих элементов (мифопоэтичности) в ее описании. Это становится возможным благодаря дистанцированию от Идеала.

2.6) Несмотря на близость позиций автора и образа «“я”-человека» у Блока, знак равенства между ними ставить нельзя в силу самого факта развития, движения «лирического героя» в пределах своего биогра-

⁶ Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.–Л.: Наука, 1964. С. 259.

⁷ Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб, 1999. С. 302.

фического сюжета за меняющимся Идеалом. Поэт наблюдает/следует за земными воплощениями Идеала в их изменчивости через призму своего *идеального «я»*, погружает *его* в водоворот страсти «любовного романа» с Идеалом, но при этом он остается тождественным себе как живой биографической личности. Блок не выходит из мира изменчивости и становления ни сам как конкретная личность, живущая в бурлящем потоке российской истории начала XX века; ни своим *идеальным «я»*, меняющимся от цикла к циклу; ни восприятием Идеала, который так же совершает свои метаморфозы, прячась под различными символическими «покрывалами». Отождествление автора с «героем» привело бы к завершению становления, разоблачению символа и отделению Идеала от мира изменчивости (материи), описанию его уже не символически, а качественно по-иному.

Таким образом, ориентировочная оценка соотношения «лирический герой – Идеал» в поэзии Блока – это разноудаленная дистанция; соотношения «лирический герой – автор» – это короткая дистанция в случае с «героем-поэтом», более длинная дистанция в случае с «героем-Христом» и «героем-демоном», что, в целом, так же образует разноудаленную дистанцию.

Гуманитарная наука 1990-х вносит существенную поправку в осмысление Блоком Октябрьского переворота. В анализе «роста души» поэта с 1917 по 1921 года выделяются три периода: а) оптимистическое принятие буйства народной стихии, б) появляющийся критицизм и связанная с ним ирония по отношению к Октябрю, в) разочарование в революции и появление пессимистического взгляда на историю. «Взлет и пробуждение небывалых по напряженности надежд на события революции в начале 1918 года вызвали и творческий подъем; наступившая вслед за тем утрата пафоса способствовала нарастанию иронических мотивов в стихах; наконец, глубокий пессимизм последних дней продиктовал драматические строки последних его созданий»⁸. Переоценка политических взглядов поэта сказалась и на «пути» «лирического героя». Войдя в *реализм* «Двенадцати», «герой» впоследствии отшатывается от него, понимая, что вовсе не к такому *пролетарскому реализму* в конечном итоге были направлены чаяния русского символизма.

3) Обратимся теперь к лирике Д.Л. Андреева 1930–1947 годов. «Особенность “биографического я” Андреева заключается в том, что оно име-

⁸ Иванова Е.В. Александр Блок после Октября: идейное самоопределение и особенности творческого развития. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1993. С. 297.

ет методологический характер: это рассказ о пройденном “духовном” пути автора и о переменах, переживаемых его сознанием, а также повествование о новом сознании, которое личность обретает»⁹. Лирические циклы «Древняя память», «Голоса веков», «Восход души» и др. дают право говорить о поэтике «среднего» Андреева как типическом явлении романтико-символической традиции русской литературы.

Общесимволистская тема панэстетизма как преображения мира на путях искусства лежит в основе творчества «среднего» Андреева и проходит лейтмотивом во всей его лирике. «В стихах Андреева много раз выражена мысль о том, что он призван “сквозь магический кристалл” искусства <...> вызвать глубочайшие человеческие переживания, “радость предчувствия” искомой гармонии (Красоты), существующие во всех людях»¹⁰.

В циклах «Голоса веков», «Босиком» «лирический герой» предстает бродягой, странником, влекомым своей «путеводной» «Звездой Скитаний» и следующим за ней по «птице-дороге». Не совпадает цель этого романтико-символического «пути» с целями лермонтовского и блоковского «героев» в интерпретации их советской литературоведческой наукой «от романтизма – к реализму». Андреевский рыцарь-пилигрим, «духовной жадной, как пламенем смертным, палимый», на протяжении своей жизни движется к духовному центру мира, не подлежащему *реалистическому* описанию. «Путь» «лирического героя» Андреева 1930–1940-х – это личностный путь к преображению, «мировой Сальватерре». Это альтернативное эпохе становление личности, отражающееся в поэтическом творчестве прохождением «лирического героя» по знаковым для романтико-символистской традиции вехам духовного развития.

Если говорить в целом о соотношении «Идеал – лирический герой» в «средний» период (1930–1947) творчества, то его можно охарактеризовать, как и у Блока, посредством термина «дистанция». *Идеальное «я»* поэта не сливается и не отождествляет себя с мировым Идеалом, равно как и не ощущает на себе миссии осуществить этот Идеал на земле. «Лирический герой» Андреева созерцает Его, стремится к единению с Ним в конце «пути». В соотношении «лирический герой – автор» у Андреева также присутствует «дистанция». *Идеальное «я»* отсылает нас к фигуре самого стоящего за ним поэта, но при этом не отождествляется с по-

⁹ Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Даниила Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск: Изд-во ТГУ, 2006. С. 52.

¹⁰ Там же. С. 47.

следним. Оно является продуктом поэтического «эйдирования» Андреевым собственной личности, фактом объективации своего лирического переживания.

4) Как известно, «Роза Мира», «Железная мистерия» и «Русские боги» создаются художником во время отбывания им тюремного заключения. За счет углубления мистического чувства и расширения онтологических границ жизненного опыта происходит приобщение поэта к мифической целостности бытия. Эта «целостность» обусловлена новейшей духовной реальностью, ставшей для «позднего» Андреева более реальной, чем эмпирическая действительность; отныне она будет проникать и пронизывать собой как биографическую жизнь поэта, так и все его творчество, позволяя осуществиться факту трансгрессии и появиться феномену транстекстуальности. Эта реальность может быть названа *новейшим архэ* – понятием мифической парадигмы мировосприятия, означающим новейшее начало мира, провозглашающим всестороннее кардинальное обновление жизни в связи с наступлением *царства Розы Мира*.

Андреева можно назвать самым мифическим поэтом русской литературы. Мифическая целостность проявляется у него начиная с жанровой специфики (мистерия) и заканчивая персонажами повествования – это конкретные поименованные нуминозные *сущности* (разобъективированные *понятия* и *художественные образы*). Модернистский неомифологизм «эволюционирует» в творчестве «позднего» Андреева настолько, что *мифическое* начинает проявляться не столько в структуре текста, его стилистике, сюжетных коллизиях героев, сколько в самих онтологических и гносеологических основаниях сознательной деятельности.

4.а) В силу максимального сближения сознания Андреева с бессознательными структурами и обретением опыта мифической целостности мировосприятия становится возможным слияние фигуры автора с его «лирическим героем», а также перенос творческой активности с индивидуального «я» поэта на открывшуюся в данном опыте нуминозную *сущность*. Возникает концепция «вестничества». *Душа* художника у «позднего» Андреева оказывается аренной нуминозных вмешательств и влияний. Эти влияния приводят поэта к созданию программных строк: «Не заговорщик я, не бандит, / Я вестник другого дня»¹¹, из которых видно, что фигура автора полностью сливается с фигурой его «героя».

¹¹ Андреев Д.Л. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Московский рабочий, 1993. С. 383.

Если «героя» «позднего» Андреева сравнивать с «лирическими героями» Лермонтова и Блока, то можно обнаружить следующее:

- в «герое» («вестнике») Андреева уже не остается и следа от догматических божественных образов христианства, в отличие от «героя» Лермонтова. Блоковские «двойники» «героя» расслаиваются и поляризуются согласно бинарной оппозиции мифовосприятия «священное – мирское»: «“я”-поэта» отходит к «мирскому» и становится «вестником», нуминозные «двойники» («усталый демон» и «невоскресший Христос») – к «священному» и становятся «даймоном»;
- одновременно с этим характер «“я”-поэта» («вестника») теряет свою «интеллигентскую антиномичность». «Вестник» монолитен, он не раздваивается в противоречивости своих чувствований, он движим «инспирированными» в нем «иноматериальными» *существами*, поэтому «вестничество» укладывается в бинарную оппозицию мифовосприятия «божественное – демоническое». На «светлого вестника» возложена миссия не только донесения людям правды о «трансфизических» мирах, но и пророчески хилиастическая – предсказания рождения божества Звенты-Свентаны, воцарения Розы Мира и превращения государства в братство. Также фигура «вестника» уже не подлежит более становлению, развиту, ибо он более не властен над своей личностью и уже *нашел последнюю правду*.

По закону *идеал-материального единства* мифической парадигмы «вестник» как «лирический герой» (*идеальное «я»*) сливается с фигурой автора (земное, биографическое «я»). Дистанция между «лирическим героем» и автором ликвидируется вследствие трансгрессии литературы и жизни. «Вестник» – это «лирический герой» «позднего» Андреева, и одновременно он сам, Андреев, ведомый своим «даймоном». Художественность и образность упраздняются, удаляются из манеры повествования. На смену им приходят прозрения инобытия опосредованно через *новейшее архэ* и раскрытие тайн «иноматериального» мира. «Поздние» тексты Андреева – это не произведения художественной литературы, равно как и не философия; это феномен новейшей целостности – *новейшего мифа*.

4.6) В соотношении «лирический герой-автор (“вестник”) – Идеал» между полярными предикатами обнаруживается достаточная удаленность и дистанция. Входя в свой *жизне-текст* «вестником», Андреев дистанцирует себя как от «образа» субъекта-Мессии, так и от време-

ни воцарения Идеала на земле. В отличие от блоковского следования за Идеалом и создания поэтических хроник его метаморфоз, у Андреева мы, во-первых, не встречаем последних. Андреевский Мессия не антиномичен. Один и тот же «образ» (а точнее – *сущность*, ибо целостное мифовосприятие оперирует *сущностями*) отныне не изменяется, из чего следует, во-вторых, антиномичный, мягко-текучий и художественно-образный Идеал у Блока, попадая в мифическую парадигму мифовосприятия, «отчеканивается» в конкретные и поляризованные *формы* андреевского «повествования». То, что Блоку представало в виде меняющегося *из светлого в темный* лика (лика не до конца проясненного, выражаемого только символически, намеком), то у Андреева предстает четко обозначенным, поименованным и строго разделенным на две противоположенные *сущности*: светлая богиня (Навна) и темная демоница (Велга). Противоречивый символический образ Женственности Блока Андреев отливает в строгие конкретные мифические и уже не имажинативные формы. «Разоблачению» блоковского символизма Андреев посвящает главу в «Розе Мира» («Падение вестника»).

То же можно сказать и об Идеале мирового устройства: если у Блока это абстрактная «Новая Заря», «Купина», то у Андреева – это конкретно Роза Мира, которую он подробнейшим образом описывает и приходу которой пытается наметить конкретный срок (1960-е годы).

Персонифицированный Идеал Блока (Прекрасная Дама – Снежная Маска), хотя и не совпадает полностью, но все же близко соотносим (через софиологию Вл. Соловьева) с традиционными нуминозными образами (София Премудрость – Ахамот). В мифотворчестве же Андреева нам открываются совершенно новые нуминозные *имена* и стоящие за ними *сущности*: вместо Софии (Прекрасной Дамы) – Навна и Звента Свентана, вместо Ахамот (Снежной Маски, Незнакомки) – Велга, Фокерма.

Деятельность по *оформлению* бессознательных хаотических содержаний мистического опыта в четкие вербальные конструкции, придание им *формы имени* предельно важна для мифотворца. В этой деятельности из хаоса сожженного и разбитого старого бытия «вестник» на правах «брата бога»¹² реализует процесс рождения новейшего *космоса*.

Таким образом, соотношение «лирический герой – Идеал» у «позднего» Андреева характеризуется достаточной дистанцированностью друг от друга своих полярных предикатов. Идеал отстранен от «героя» на макси-

¹² Там же. С. 69.

мально возможную для соотношения дистанцию. Это позволяет Идеалу наиболее ярко «отразиться» в «авторе-герое» («вестнике»), а последнему, приняв его «свет», наиболее полно вместить в себя весь его спектр – перенять все возможные для художника XX века его онтологические характеристики. Панэстетический Идеал отражается в творчестве новейшего мифотворца не в философском *смысле* (не в *понятии*) и не в художественном (имагинативном) *образе*, а в мифическом целостном *имени*.

Итак, если охарактеризовать «путь» «лирического героя» русской мистикоориентированной поэзии в отношении его к панэстетическому Идеалу слияния этики и эстетики, то справедливо будет сказать о постепенном отдалении «героя» от Идеала. Некогда появившись в русской культуре, этот Идеал спровоцировал реакцию на него со стороны мистикоориентированной поэзии в качестве *идеального «я»* автора. Совокупный от эпохи к эпохе «путь» «героя» – путь самопознания культуры в своем отношении к Идеалу – в лице вставшего на него в середине XX столетия «*последнего отпрыска*» привел к крайней точке развития культуры, когда искусство перешло непреодолимую грань и упразднилось, слившись с другими основными видами культурной деятельности (религией, философией, наукой). В финальной точке, которая одновременно с этим явилась и точкой рождения нового мира (*новейшего архэ*), Идеал проявил себя во всей возможной субстанциальной полноте, а в мифотворческом наследии Д. Андреева он принял имя Розы Мира и ее *космоса*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 409 с.
2. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.–Л.: Наука, 1964. 266 с.
3. Роднянская И.Б. Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 258–262.
4. Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. 727 с.
5. Иванова Е.В. Александр Блок после Октября: идейное самоопределение и особенности творческого развития. Дисс. ... доктора филол. наук. М., 1993. 310 с.
6. Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Даниила Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск: Изд-во ТГУ, 2006. 435 с.
7. Андреев Д.Л. Собр. соч.: В 3 т. М.: Московский рабочий, 1993.

МОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭТИКА КАК ПУТЬ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ: В.В. НАБОКОВ О Л.Н. ТОЛСТОМ¹

И.Ю. МАТВЕЕВА

Российский государственный институт сценических искусств

И.И. ЕВЛАМПИЕВ

Санкт-Петербургский государственный университет

Аннотация: В статье доказывается, что, несмотря на декларируемое В.В. Набоковым отрицательное отношение к философским построениям, идеологии, явно выраженным в литературном произведении, его высокая оценка прозы Л.Н. Толстого связана со способностью последнего органично встраивать религиозно-философские идеи в саму «материю» текста. Набоков убедительно показывает, что творчество Толстого должно быть осмыслено в контексте модернистской эстетики, понимающей писателя как творца особой художественной реальности, не «отражающей», а дополняющей реальность, окружающую читателей. Сформировавшись под влиянием русской идейной литературы, Набоков совершенно иначе, чем писатели XIX века, представляет себе способы взаимодействия литературы и философии; в Толстом Набоков видел своего предшественника в построении новой формы художественной философии.

Ключевые слова: В. Набоков, Л. Толстой как предшественник модернизма, философия в литературном тексте.

Два писателя, о которых пойдет речь, являются почти полными антиподами: с одной стороны, эстет и модернист В.В. Набоков, чуждый религиозных и метафизических вопросов, и, с другой стороны, архаист и традиционалист (как принято считать) Л.Н. Толстой, критик государства и церкви, создатель религиозного и морального учения, резко осуждавший аристократическое, утонченное искусство. Кажется, нет никаких оснований, чтобы Набоков, непримиримо настроенный против идейной и тем

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 18–011–00553а «Философское мировоззрение Л.Н. Толстого в контексте русской и западноевропейской философии XIX–XX веков».

более идеологической литературы, не принимающий никакой «тенденции» в искусстве, мог искренне восхищаться Толстым. И тем не менее произведения Толстого оказываются для Набокова образцом писательского мастерства: в «Лекциях о русской литературе» Толстой охарактеризован как «непревзойденный русский прозаик»². Одна из студенток приводила следующую систему «оценок» значения русских писателей, которую Набоков предлагал своим слушателям выучить наизусть: Толстому он ставил «5 с плюсом», Пушкину и Чехову – «5», Тургеневу – «5 с минусом», Гоголю – «4 с минусом», Достоевскому – «3 с минусом» (или даже «2 с плюсом»)³. Можно подумать, что Набоков следует уже сложившейся традиции подчеркнуто высокой оценки значения Толстого в русской литературе: вспоминается «литературная» табель о рангах Чехова, где Толстой возведен в ранг «тайного советника», или высказывание Блока о том, что поэту «мешает писать» Лев Толстой. Но Набоков слишком самостоятелен, чтобы просто примкнуть к какой-либо «партии» – в его отношении к Толстому есть какая-то загадка, требующая объяснения.

Основу для такого объяснения можно найти в стихотворении «Толстой» (1928), приуроченному к 100-летию со дня рождения писателя. Набоков сознательно противостоит двум основным тенденциям в осмыслении творчества великого классика, ясно обозначившимся в связи с появлением невероятно большого количества посвященных ему работ. Если советское литературоведение выдвигало идею народности, указывало на ценность «роевой жизни» в творчестве Толстого, то эмигрантская критика видела в Толстом прежде всего «предвестника большевизма», «нигилиста» и «анархиста». В противоположность этому, Набоков решительно отводит как малозначительные все явные идеологические установки, которые приписывали Толстому его почитатели и критики.

В стихотворении дано несколько образов Толстого, можно сказать, пользуясь метафорой самого Набокова, что автор снимает «слои» с предмета своего интереса, чтобы добраться до его сущности (заметим, что у Толстого есть похожая метафора: для обнаружения подлинной жизни, подлинного смысла явления с него нужно «снимать покровы»). Отказавшись от образа хрестоматийного, мифологизированного Толстого, Набоков подчеркивает ощущение близости во времени, что ведет к убежде-

² Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 219.

³ См.: Грин Х. Мистер Набоков // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГА, 1997. Т. 1. С. 202.

нию в «современности» писателя. Но подлинная глубина личности Толстого открывается в самом процессе творчества, который сопоставим с актом божественного Творения:

Так Господь
избраннику передает свое
старинное и благодное право
творить миры и в созданную плоть
вдыхать мгновенно дух неповторимый⁴.

Для Набокова прежде всего важен Толстой – творец художественной вселенной. Проповедь Толстого, по словам Набокова, «вялая и расплывчатая» противостоит творчеству, которое «отличает <...> могучая, хищная сила, оригинальность и общечеловеческий смысл»⁵. Кажется, что Набоков идет по вполне традиционному пути противопоставления Толстого-художника и Толстого-мыслителя, однако отношение Набокова глубже и сложнее, об этом свидетельствует его замечание: «В сущности, Толстого-мыслителя всегда занимали лишь две темы: Жизнь и Смерть. А этих тем не избежит ни один художник»⁶. Вместо прямолинейного противопоставления художника и религиозного философа Толстого Набоков предлагает гораздо более сложное противопоставление моралиста-проповедника художнику-мыслителю. К моралисту-проповеднику, чья деятельность направлена «в мир» с желанием прямого влияния на общественную жизнь, чья яркая публицистика широко обсуждалась и обсуждается, Набоков остается равнодушен. Настоящая «проповедь» Толстого, *глубинная философия* художника-мыслителя, по Набокову, реализовывалась через художественное творчество. Сопrotивляясь тому, чтобы философские убеждения внешним образом «пристегивались» к литературному тексту, Набоков очень восприимчив к философии, которая вырастает из самого художественного текста, неотделима от него.

Набокову чужд Толстой, который пытается облечь свое миропонимание в форму прямолинейно выраженного религиозно-философского учения, но ему бесконечно дорог Толстой, который воссоздает скрытые

⁴ Набоков В.В. Толстой // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000–2001. Т. 2. С. 594.

⁵ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. С. 219–220.

⁶ Там же. С. 220.

законы существования мира в творимой художественной вселенной. По мысли Набокова, движение к истине определяет все направление художественного творчества Толстого: «Не будничная *правда*, но бессмертная *истина*, не просто правда, но озаряющий собой весь мир свет правды. Когда Толстому случалось найти ее в себе, в блеске собственного воображения, он почти бессознательно шел по верному пути»⁷.

Создание художественного произведения, по Набокову, имеет значение теургического акта – «пересозидания» вселенной; что возможно лишь, когда художник проник в самую сущность бытия и понял его главные законы. В этом убеждении Набоков близок к философии и эстетике Серебряного века. При таком подходе Толстой – совершенный творец, пронизательный наблюдатель. Он творит реальность, которая вступает в соперничество с реальностью самого земного мира вокруг нас.

Одно из его открытий по странной случайности ускользнуло от внимания критиков. Он открыл – так никогда и не узнав об этом – метод изображения жизни, точнее всего соответствующий нашему представлению о ней. Он – единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей. <...> В романах Толстого читателей пленяет его чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию. Таинственное это свойство – не столько похвальное, сколько от природы присущее толстовскому гению. Именно это уникальное равновесие времени и вызывает у чуткого читателя то ощущение реальности, которое он склонен приписывать остроте толстовского зрения⁸.

Уже здесь мы можем констатировать, что Набоков отрицает причастность Толстого классической эстетике, предполагающей, что художник «отражает» реальность ради ее верного познания, он видит в основании его творчества принцип *конструирования новой реальности*, конкурирующей с реальностью мира, окружающего читателя, и через эту «конкуренцию» придающей нашей жизни дополнительные смыслы. Это означает, что Набоков помещает Толстого в рамки *модернистской* эстетики. Не случайно, говоря об особом характере времени в прозе Толстого, Набоков сопоставляет его произведения с произведениями

⁷ Там же. С. 222–223.

⁸ Там же. С. 223–224.

М. Пруста и Дж. Джойса, с великими родоначальниками модернистской литературы XX века⁹.

Что именно Набоков видит в качестве главного в творчестве Толстого? Он посвящает два специальных раздела разбору произведений писателя: это «Анна Каренина» и «Смерть Ивана Ильича». Повторяя в названии глав названия произведений Толстого, Набоков как будто подчеркивает, что мы будем иметь дело не с какой-то особо выделенной темой или проблемой; предметом изучения станет само произведение *как целое*, художественная ткань всего произведения. Здесь Набоков развивает установку самого Толстого. В широко известном письме к Н.Н. Стрехову (апрель 1876 г.) Толстой следующим образом отвечал на вопрос о содержании романа «Анна Каренина»:

Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала. <...> Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим. <...> Для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основан[ием] этих сцеплений¹⁰.

Смысл «Анны Карениной», по Толстому, явлен в «сцеплении» мыслей и образов. При анализе романа Набоков и принимает на себя роль проводника по сложному «лабиринту сцеплений». Отметим, что Набоков не первый обратил внимание на этот важнейший принцип поэтики Толстого, первыми были формалисты, и прежде всего Б.М. Эйхенбаум. При этом в описании романа Набоков сознательно отказывается от фор-

⁹ В российском литературоведении это сходство и даже влияние Толстого на модернистскую литературу XX века подробно проанализировано в работах Л.Я. Гинзбург; см.: *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. С. 297–347.

¹⁰ *Толстой Л.Н.* Письма 1873–1879 гг. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.–Л.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 62. С. 268–269.

мулирования каких-либо выводов. Рационально выраженная идея «убивает» содержание произведения, разрушает структуру художественной вселенной, «сверхсмыслы» этой вселенной должны сами собой оформиться в сознании читателя.

Эстетика и поэтика произведений самого Набокова демонстрирует преодоление рационального способа разговора о мире. Набоков совмещает основные художественные системы, выработанные в искусстве рубежа веков: многозначность образа символистов, точность слова акмеистов, работу со словом футуристов. Но стилистическое разнообразие не является самоцелью, прихотливый синтез художественных принципов ведет к обнаружению высшего таинственного смысла жизни. Эстетические высказывания Набокова предлагают своего рода апологию «стиля»; он утверждает, что «идеи в литературе не так важны, как *образы* и магия *стиля*»¹¹, «всякая великая литература – это феномен языка, а не идей»¹². Но «стиль», в этом высшем смысле, нужен не сам по себе, а как способ выразить «иррациональное», недоступное прямому суждению представление о мире – Набоков приходит к своего рода *философии стиля*.

В творчестве Толстого Набоков находит бесконечное разнообразие стилистических возможностей. Сложность художественного мира Толстого проявляется в области микропоэтики, на молекулярном уровне существования текста. Набокову близок подход Толстого к слову, через который писатель как будто пытается освободиться от закрепленного за словом смысла, обнаружить его скрытую внутреннюю форму. Возьмем, например, фрагмент, в котором Толстой описывает, как Кити Щербацкая смотрит на Анну и Вронского во время мазурки:

Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен. Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны. Она была **прелестна** в своем простом черном платье, **прелестны** были ее полные руки с браслетами, **прелестна** твердая шея с ниткой жемчуга, **прелестны** вьющиеся волосы расстроившейся прически, **прелестны** грациозные легкие движения маленьких ног и рук, **прелестно** это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее **прелести**»¹³.

¹¹ *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С. 256.

¹² *Набоков В.В.* Николай Гоголь // *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008. Т. 1. С. 511.

¹³ *Толстой Л.Н.* Анна Каренина // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 18. С. 88–89.

Настойчивое, намеренное повторение (7 раз) слова «прелестна» освобождает его от очевидных смыслов, заставляя звучать глубинное, этимологическое значение – «прельщать», «прельщаться». Не случайно смысловым результатом всего этого фрагмента становится впечатление Кити: «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней»¹⁴.

Именно о такой работе со словом Набоков говорит в статье «Искусство литературы и здравый смысл»: художник способен «играть» со словом, как играют с ним дети, и в результате его значение «сползает, как кожура, и в сознании остается голая сердцевина слова, нечто более полновесное и живое», чем сам предмет, им обозначаемый. Но этот путь работы со словом не должен быть простой игрой, он должен соединяться с процессом собирания мира: «<...> творческий процесс, по сути дела, состоит из двух: полное смещение или разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии»¹⁵.

Это и происходит в текстах Толстого. Возьмем в качестве примера начало романа «Анна Каренина»:

Всё смешалось в доме Облонских. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме. Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. Жена не выходила из своих комнат, мужа третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные; Англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать ей новое место; повар ушел еще вчера со двора, во время обеда; черная кухарка и кучер просили расчета¹⁶.

«Все смешалось» – формула, которая будет разворачиваться на протяжении всего романа. Перед нами создается образ мира, в котором спу-

¹⁴ Там же. С. 89.

¹⁵ Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2015. С. 468.

¹⁶ Толстой Л.Н. Анна Каренина. С. 3.

таны и смещены ценности. Смысловой рифмой к заданной первоначальной формуле становится мысль Левина – «всё <...> переворотилось и только укладывается»¹⁷.

Но есть и другой, более глубокий слой этого фрагмента: мы вглядываемся по воле автора в детали и подробности, которые путаются и наступают друг на друга. Не случайно стиль Толстого Набоков характеризовал как «на редкость громоздкое и тяжеловесное орудийное средство»¹⁸. О стилистике этого фрагмента Набоков писал в комментарии к роману: «Слово *дом* (в *доме*, *домочадцы*, *дома*) повторяется восемь раз в шести предложениях. Этот тяжеловатый и торжественный повтор *дом, дом, дом*, звучащий как погребальный звон над обреченной семейной жизнью (одна из главных тем книги), – откровенный стилистический прием»¹⁹.

И вслед наблюдениям Набокова обратим внимание на фонетический уровень текста, особенности которого усугубляют ощущение спутанности впечатлений: фрагмент перегружен шипящими и свистящими согласными звуками, затрудняющими чтение. Возникающий ассоциативный ряд очень широкий, но самое главное, как кажется, это скрежет, звон железной дороги, это звуки приближающегося поезда. От ощущения, которое держится на звуковых ассоциациях, вырастает устойчивый мотив романа (и всего позднего творчества Толстого) – железная дорога. Мотив, очень конкретный и в изобразительном, и в сюжетном плане, становится символом мира, в котором больше не действуют прошлые ценности, этические установки и нормы. Можно упомянуть еще одно наблюдение Набокова: по его мысли, в романе Толстого очень точно «работает» время, автор строго синхронизирует происходящие события и действия героев. Но в какой-то момент оказывается, что Анна и Вронский живут «быстрее», чем остальные герои, два главных героя в своем жизненном движении вырываются вперед (вспомним драматичный эпизод скачек с погибшей лошастью Фру-Фру) и стремительно приближаются к трагической развязке. Наступает «скоростная» эпоха, меняющая ритм жизни XIX столетия, и она требует своего осмысления. Человек, который живет в «новых скоростях», нуждается, по Толстому, в каких-то иных духовных основаниях, чем прежде, иначе трагедия оказывается неминуемой.

Вот общее наблюдение Набокова над стилем Толстого:

¹⁷ Там же. С. 346.

¹⁸ *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С. 335.

¹⁹ Там же. С. 302–303.

У толстовского стиля есть одно своеобразное свойство, которое можно назвать «поиском истины на ощупь». Желая воспроизвести мысль или чувство, он будет очерчивать контуры этой мысли, чувства или предмета до тех пор, пока полностью не удовлетворится своим воссозданием, своим изложением. Этот прием включает в себя так называемые художественные повторы, или плотную цепочку повторяющихся утверждений, следующих одно за другим, – каждое последующее выразительней, чем предыдущее, и всё ближе к значению, которое вкладывает в него Толстой. Он продвигается на ощупь, разрывает внешнюю оболочку слова ради его внутреннего смысла, очищает смысловое зерно предложения, лепит фразу, поворачивая ее и так и эдак, нащупывает наилучшую форму для выражения своей мысли, увязает в трясине предложений, играет словами, растолковывает и растолстовывает их²⁰.

Еще одна важная деталь показывает, что Набоков не следует традиционному противопоставлению Толстого-художника и Толстого-моралиста. При этом традиционном подходе за художником закрепляют произведения до «Исповеди» (1884), а в позднем творчестве видят только моральную проповедь. Набоков же посвящает одну лекцию именно «Смерти Ивана Ильича», произведению, написанному 60-летним писателем, законченному в 1886 году, т.е. после «Исповеди». Набоков утверждает, что «Смерть Ивана Ильича» – «самое яркое, самое совершенное и самое сложное произведение Толстого»²¹. Обычно поздние тексты Толстого с точки зрения стиля определяют как «простые», полностью подчиненные идеологии, учительной задаче. Но именно против мнения о мнимой простоте повести Толстого восстает Набоков: «<...> “простота” – это вздор, чушь. Всякий великий художник сложен. Прост “Сэтедей ивнинг пост”. Прост журналистский штамп. Прост Эптон Льюис и Моэн. Просты справочники и ругательства. Но Толстой и Мелвилл совсем не просты»²².

Наиболее важной и заметной особенностью поздней толстовской повести оказывается новаторский способ организации пространства; именно это позволяет Набокову утверждать, что повесть Толстого «предвещает русский модернизм, расцветший перед скучной и банальной советской эрой»²³.

²⁰ Там же. С. 336.

²¹ Там же. С. 335.

²² Там же. С. 336.

²³ Там же.

Мир Ивана Ильича Головина представлен как мир «заведенный», автоматический, «жизнь» героя целиком определяется системой материальных ценностей, низводится до того уровня, на котором существуют неживые предметы. Как утверждает Набоков, «автоматизм ставит человека на уровень неодушевленных предметов, поэтому неодушевленные предметы тоже включаются в повествование, становясь действующими лицами рассказа»²⁴.

Набоков подробно анализирует, как Толстой создает этот мир «неодушевленных предметов»:

Возьмем сцену, которая происходит между вдовой Ивана Ильича Прасковьей Федоровной и его лучшим другом Петром Ивановичем. «Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее обитую розовым кретонем гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоне. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилий за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его»²⁵.

«Низенький пуф» в этом фрагменте является полноценным действующим героем. Персонажи повести ощущают себя в мире именно по характеристике того «места», «пространства», которое они занимают – люди становятся своего рода «предметами». Об Иване Ильиче говорится, что его «перевели на место прокурора в другую губернию», но «жене не понравилось то место, куда они переехали»²⁶. По прошествии времени он

²⁴ Там же. С. 338.

²⁵ Там же. С. 338–339.

²⁶ Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 26. С. 75.

был «уже старым прокурором, отказавшимся от некоторых перемещений, ожидая более желательного места»²⁷. Он «ждал места председателя в университетском городе, но Гоппе забежал как-то вперед и получил это место»²⁸. Его последней надеждой было «выпросить место в пять тысяч жалованья»²⁹. В этих же формулах осмыслена и смерть героя: «к нему приглядываются, как к человеку, имеющему скоро опростать место»³⁰.

Люди вписываются в материальное пространство и опускаются на уровень вещей, Набоков подводит итог: «Жизнь его была ужасна оттого, что она была косной и лицемерной – животное существование и детское самодовольство»³¹. В этой оценке появляется ключевое понятие поздней религиозной философии Толстого – «животное существование», «животная жизнь», которой Толстой противопоставляет жизнь духовную, жизнь в Боге и Богом. Набоков в своем анализе вполне уверенно воспроизводит это противопоставление.

Движение к «истинной жизни», к жизни духовной, обозначается через картину распада материального и формального существования героя. Проникновение к жизни истинной требует от героя определенного усилия – внутренней работы. В повести «Смерть Ивана Ильича» пробуждение сознания происходит через процесс воспоминания (также важнейшая набокowska тема), усиленного припоминания³². Результатом этой внутренней работы станет вывод, что вся жизнь героя была «не то»; и подлинным сюжетом повести становится проявление жизни истинной через пробуждение настоящего, духовного сознания героя, происходящего в момент смерти.

Чрезвычайно характерно, что при анализе толстовской повести Набоков выделяет то существенное, что проявилось в поздней религиозной философии Толстого. Мы приходим к парадоксальному результату: на уровне прямых оценок Набоков категорически отрицает философские идеи позднего Толстого, выраженные в дидактической форме, но те же идеи, вырастающие из художественной материи текста, глубоко принимаются и

²⁷ Там же. С. 76.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 77.

³⁰ Там же. С. 88.

³¹ Набоков В.В. Лекции по русской литературе. С. 340.

³² Подробнее см.: Матеева И.Ю., Евлампиев И.И. Философия памяти в творчестве Л.Н. Толстого // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева. М.: Водолей, 2018. С. 474–485.

переживаются им. Набоков оказывается очень чуток к философии, вырастающей из текста и внутренне присущей художественному произведению. В связи с этим необходимо отметить, что понимание эстетических установок Набокова как формалистских и «игровых», что распространено в современной западной критике, глубоко ошибочно. Творчество Набокова уверенно продолжает русскую философскую литературную традицию, однако писатель представлял себе взаимодействие философии и литературы совсем иначе, чем это виделось его предшественникам, – гораздо более органичным и глубоким. В творчестве Толстого Набоков находил в равной степени и выразительные примеры ложного понимания этого взаимодействия, и образцовые примеры органичного взаимопроникновения литературных образов и философских идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. 413 с.
1. *Грин Х.* Мистер Набоков // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГА, 1997. Т. 1. С. 197–207.
2. *Матвеева И.Ю., Евлампиев И.И.* Философия памяти в творчестве Л.Н. Толстого // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2. М.: Водолей, 2018. С. 474–485.
3. *Набоков В.В.* Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2015. С. 460–473.
4. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. 448 с.
5. *Набоков В.В.* Николай Гоголь // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008. Т. 1. С. 400–524.
6. *Набоков В.В.* Толстой // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000–2001. Т. 2. С. 592–594.
7. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.–Л.: Художественная литература, 1928–1958.

В СЕРИИ
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ»
ВЫШЛА КНИГА:

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). Тираж 200 экз.

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, позволяя 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.

В СЕРИИ
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ: ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ»
ВЫШЛА КНИГА:

Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьёва / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Водолей, 2018. – 548 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2). Тираж 200 экз.

ISBN 978–5–91763–443–2

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

В основу книги легли исследования научного коллектива, созданного в ИМЛИ РАН для реализации проекта Российского научного фонда № 17-18-01432, а также материалы двух конференций: «Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьёва» и «М.Н. Катков: наследие и современность. К 200-летию со дня рождения».

Фигура Вл. Соловьёва – философа, богослова, публициста, поэта и литературного критика – смысловая скрепа в широкой панораме истории взаимоотношения двух важнейших составляющих русской культуры – литературы и философии. Объектом изучения являются ключевые фигуры литературных и философских школ на протяжении второй половины XIX – первой половины XX веков: Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Н.А. Клюев, С.А. Есенин, Н. С. Гумилев, В.В. Набоков; И.С. Аксаков, Н.А. Бердяев, Н.О. Лосский, Н.Ф. Фёдоров, С.Л. Франк, В.Ф. Эрн, в том числе те, кто сознательно работал, как и Вл. Соловьёв, в обеих областях – и в философии, и в литературе: В.В. Розанов, А.Ф. Лосев, А.К. Горский, А.В. Чаянов.

Изучение наследия отдельных авторов способствует разработке методологических подходов к теме, позволяет реализовать различные современные исследовательские стратегии.

Разделы книги написаны литературоведами и историками философии разных научных школ и поколений из России и из стран Дальнего Зарубежья – Германии, Италии, Китая, Польши, Франции. Ряд публикаций основан на архивных материалах.

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

Литература и философия: От романтизма к XX веку.
К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского

**Русская литература и философия:
пути взаимодействия**

Выпуск 3

Научное издание

Технический редактор *А. Ильина*
Корректор *Т. Шапошникова*

Подписано в печать 16.11.19. Формат 60x90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Тираж 200 экз. Печ. л. 41,25

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+

