

**Тело, дух и душа**  
в русской литературе и культуре

**Leib, Geist und Seele**  
in der russischen Literatur und Kultur

Herausgegeben von Joost van Baak und Sander Brouwer

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **HERAUSGEBER DIESES BANDES**

Joost van Baak und Sander Brouwer

## **REDAKTION DIESES BANDES**

Sander Brouwer

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Sander Brouwer und Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. 49/89/2180 2373, Fax 49/89/2180 6263  
e-mail: aage.hansen-loeve@lrz.uni-muenchen.de

## **EIGENTÜMER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax +43/1/310 70 08

## **VERLAG**

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner  
Heßstraße 39/41, D-80798 München  
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/(0)89/54 218-226

## **DRUCK**

Strauss Offsetdruck GmbH  
Robert-Bosch-Str. 6-8  
69509 Mörlenbach

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## Inhalt

Т.В. Цивьян (Москва), О телесности души в русской литературе (постановка вопроса и некоторые примеры)	7
С.Ю. Неклюдов (Москва), Об анимистических образах и концепциях в народной культуре	19
Г. Кабакова (Paris), Тело молчащее – тело звучащее: две стратегии контроля над телом	31
S. Strätling (Berlin), Der Körper der schönen Rede. Eine Rhetorik der Sinne in Karion Istomins <i>Buch der Liebe</i> ( <i>Knjiga ljubvi znak v česteh brak</i> , 1689)	41
Л.О. Зайонц (Москва), Пространственная вертикаль тело – душа – дух. В ландшафтных моделях семена боброва	79
В.М. Маркович (С.Петербург), «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе <i>Мертвых душ</i>	93
С. Брауэр (Groningen), Телесность, любовь и общественная деятельность: о переплетении трех мотивов в <i>Записках из подполья</i>	109
Р. Грюбель (Oldenburg), Телесное время войны и конструкт русского духа у Толстого. Отношения между телом, духом и душой в романе <i>Война и мир</i>	131
А. Эткинд (С.Петербург), Секс, секты и тексты: Русские сектанты в русской и других литературах	165
В.Е. Багно (С.Петербург), Томленья духа о душе и теле (солдатовский миф о Дульцинее и его истоки)	175
М. Чудакова (Москва), Сублимация секса как двигатель сюжета в литературе конца 20-х и в 30-е годы	189
И.Е. Лопцлов (Новосибирск), «Двое и птица»: тело, душа и дух в романе Л. Добычина <i>Город Эн</i>	203
Э. Эндрюз (Durham), Пределы русской души: построение художественного пространства в творчестве М.А. Булгакова и Е.И. Замятина	241
В.В. Абашев (Пермь), «Сеется в немощи, восстает в силе...» О душе и теле в поэзии Владислава Ходасевича	253

Й. ван Баак (Groningen), О поэтике тела как локуса в мире (на материале произведений Бунина)	273
И. Утехин (С.Петербург), К семиотике страстей коммунального человека	291
Э. Руттен (Groningen), Материализация метафоры женственной России в русской литературе XX века	309
И.П. Смирнов (Konstanz), Роман: сома и сема	325
Р. Николози (Konstanz), Дегенераты господ Головлевы. Салтыков-Щедрин и дискурс вырождения XIX века	337
J. Andrew (Keele), 'Discipline and punish': the body as a site for stalinism in <i>Burnt by the sun (Utoblennye solntsem)</i>	351

Der vorliegende Band umfaßt 18 (von 19) Beiträgen der Internationalen Konferenz „Representation of Body, Mind and Soul in Russian Literature and Culture / *Репрезентация тела, духа, и души в русской литературе и культуре*“. Sie fand vom 5.-7. Februar 2004 in den Räumen der Universitätsbibliothek Groningen (die Niederlande) statt<sup>1</sup> und wurde unterstützt von den folgenden Instanzen:

Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek Groningen (ICOG)  
Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek  
Groninger Universiteits Fonds  
Bibliotheek der Rijksuniversiteit Groningen

Außerdem wurden zwei Beiträge aufgenommen, die auf der Groninger Konferenz nicht präsentiert wurden: es sind die von S.Ju. Nekljudov und Susanne Strätling. Die Redakteure danken diesen beiden Autoren für ihre Bereitschaft, die Resultate ihrer Forschungen in diesem Almanach zu publizieren.

Groningen, im Oktober 2004

Joost van Baak, Sander Brouwer

---

<sup>1</sup> Ein Tagungsbericht wurde in der Zeitschrift *Новое литературное обозрение* (№ 67, 2004, 437-438) von Galina Kabakova veröffentlicht.



Т.В. Цивьян

## О ТЕЛЕСНОСТИ ДУШИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ПОСТАНОВКА ВОПРОСА И НЕКОТОРЫЕ ПРИМЕРЫ)\*

Эта статья является для меня продолжением темы, начатой докладом на конференции в Университете «Сорбонна IV» в мае 2002 года. Конференция была посвящена телу в русской традиции и за ее пределами.

В архетипических представлениях тело и душа связаны в своей противопоставленности и противопоставлены в своей связанности. Неудивительно поэтому, что многие темы Парижской (о теле) и Гронингенской (о духе и душе) конференции пересекались, соприкасались, а отчасти и совпадали.<sup>1</sup> Мои собственные темы на обеих конференциях оказались связаны антонимично. На парижской конференции был выбран тот фрагмент русской традиции, в котором актуально особое отношение человека к телу и прежде всего к собственному телу, отношение, условно говоря, «апофатическое»: тело стремятся сделать незаметным, оно не должно привлекать внимания, нельзя афишировать никаких естественных «телесных» проявлений – они как бы не существуют, и вместе с их исчезновением и само тело становится семиотически «бестелесным» (конечно, было затронуто и противоположное, «бурлескное» отношение к телу, с подчеркиванием сугубо телесных проявлений).<sup>2</sup> В самом общем виде инструментом этого «телесного апофатизма» становится одежда (по прецеденту прародителей, Адама и Евы). Одежда не просто прикрывает тело, и не просто играет роль «шалки-невидимки»:<sup>3</sup> мы как бы уславливаемся, что тело под одеждой исчезает, что футляр одежды «заменяет» тело. Можно объяснить это на обратном примере: в серии старинных анекдотов о гувернантках, которые отличались преувеличенной *pruderie*, есть и такой: гувернантка отказывается выходить на улицу, поскольку «там ходят голые мужчины». На возражение, что они одеты, она

\* Статья написана при поддержке гранта РФНФ 03-03-00220.

<sup>1</sup> Не могу считать в этой связи случайной встречу с Й. ван Бааком у Сорбонны, во время «телесной конференции», и наш разговор о «душевно-духовной» конференции в Гронингене.

<sup>2</sup> См. статью по материалам доклада: Цивьян, в печати.

<sup>3</sup> Существенно, что невидимым человека (alias его тело) делает элемент одежды, аналогичный крышке/крышке, которая покрывает и тем самым скрывает его от мира.

отвечает, «но ведь под одеждой они все равно голые», т.е. опровергает этикетное условие «бестелесности тела».<sup>4</sup>

Аскетические практики, направленные на умерщвление плоти, преследуют цель приведения тела к бестелесности – и, тем самым, как бы очищению души от мешающего ей тела. Но когда эта цель достигается, душа парадоксальным образом обретает плоть, т.е. телесность. Парадоксализм (в семиотических терминах это мена оппозитивов) присущ архетипической модели мира, законам которой подчиняется интеллектуальная и эмоциональная деятельность человека. Не имея возможности приводить многочисленные и более чем известные примеры из разных традиций, когда в стройную и последовательную систему врываются исключения, которые потом могут стать правилом, скажу только, что стремление человека выйти за пределы установленных (в том числе и им самим) границ, вводит в обращение *оксюморон* не только как троп, но как один из принципов организации модели мира. Он является развитием и одновременно «опровержением» принципа бинаризма: оппозитивы приобретают единство значения, сохраняя при этом свою противопоставленность.

Материализация души, ее персонификация и овеществление, место ее нахождения в теле человека, ее физические действия (прежде всего движение) и состояния, ее потребности и т. п. исследованы весьма подробно, особенно на фольклорно-мифологическом материале. Из работ С.М. Толстой, давно и плодотворно занимающейся этой темой на славянском материале, назову здесь ее резюмирующую статью в словаре *Славянские древности* [СД 1999, s.v.; там же библиография], где все перечисленные свойства души изложены емко и компактно, и, с разрешения С.Ю. Неклюдова, приведу некоторые положения из его, к сожалению, не состоявшегося в Гронингене доклада:

Душа, противопоставленная телу как нематериальная субстанция своей материальной форме, с одной стороны, и как внутреннее внешнему, с другой, локально закрепляется за разными частями тела, становящимися ее средоточием и метафорически с нею отождествляемыми. В месте и лице, таким образом, оказывается и постастью, душа наделяется материальной природой и становится смертной. Убить, значит поразить душу.

Душа может располагаться в посторонних (по отношению к телу) предметах: в камне, в растении, в птичьем пере, в яйце (также являющемся в некоторых мифологических системах носителем жизненной силы), и т. д., ср. в связи с этим русское выражение «душа не на месте». Это порождает парадоксальные конфигурации. Например, отделение души от тела есть смерть. Но отделение души от тела и

<sup>4</sup> Одежда как двойник/заместитель тела – отдельная тема, никак не ограничивающаяся гувернатками, но и об этом в данном случае речь не идет.

изолированное хранение ее есть бессмертие (Кощей Бессмертный русской сказки, «смерть» которого, т.е. на самом деле «жизнь», или, точнее, «внешняя душа», спрятана от посторонних глаз в недоступном месте). Душа прочно связана с сопредельными понятиями, составляя с ними ассоциативные ряды: душа – жизнь – судьба – удача – счастье; душа – источник жизни – жизненная сила – сила богатырская – сила «духовная» (потусторонняя, сверхъестественная, колдовская; магические и мантические способности, тайное знание, мудрость, хитрость).

Эти фольклорно-мифологические представления находят прямое отражение как в массовой культуре, с ее стремлением представить душу как «материальную реальность», так и в современной «нормальной» (в терминологии Т. Куна) науке, с ее установкой на выстраивание парадигм и уверенностью в возможности верификации (в случае души – материализации) любого граничного факта или представления.

Конечно, общие представления о душе не могут не быть связаны с фольклорно-мифологическими традициями, с научными данными, с философско-теологическими теориями. В данном случае я пытаюсь дистанцироваться от этих факторов, остановившись на той вполне известной и вряд ли опровержимой мысли, что душа и для человека вообще, и для каждого из нас в частности, остается загадочным понятием, невыразимым в буквальном смысле или невыразимым без помощи метафор, причем метафор «материализующих». Эта амбивалентность в определении души просматривается в формулировке С.М. Толстой: «Душа – главное понятие народной антропологии, бессмертная субстанция жизни, заключенная в теле человека и покидающая его в момент смерти» (СД 1999, s.v.). Субстанция, покидающая тело, – создается ощущение материальной реальности.

В качестве примера здесь выбирается хрестоматийное произведение русской классической литературы XIX в. Поскольку речь идет о метафоре, т.е. о словесном выражении, опорой служат свидетельства языка как такового.

Несомненно, что для избранного периода (и, конечно, не только для него), все, что было связано с христианской традицией, было не просто живо, но лежало в основе общих, в том числе общекультурных представлений. В данном случае, имеется в виду «домашнее» чтение Библии и размышление над ней, а не ее богословское и/или философское толкование. Как мне кажется, загадка определения/представления души заложена уже там. Приведу лишь два из многочисленных библейских примеров, один из Ветхого, другой из Нового Завета.

*Ветхий Завет*

...душа тела в крови, и Я назначил ее вам для жертвенника, чтобы очищать души ваши, ибо кровь сия души очищает (Левит 17. 11); Ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его; потому Я сказал сыновьям Израилевым: не ешьте крови ни из какого тела, потому что душа всякого тела есть кровь его; всякий, кто будет есть ее, истребится (Левит 17. 14); Только строго наблюдай, чтобы не есть крови, потому что кровь есть душа; не ешь души вместе с мясом (Второзак. 12. 23).

*Новый Завет*

27. Тогда пришли некоторые из саддукеев, отвергающих воскресение, и спросили Его:
28. Учитель! Моисей написал нам, что если у кого умрет брат, имевший жену, и умрет бездетным, то брат его должен взять его жену и восставить семя брату своему (Второзак. 25, 5).
29. Было семь братьев. Первый, взяв жену, умер бездетным.
30. Взял ту жену второй, и тот умер бездетным.
31. Взял ее третий, также все семеро; и умерли, не оставив детей.
32. После всех умерла и жена.
33. Итак, в воскресение, которого из них будет она женою? Ибо семеро имели ее женою.
34. Иисус сказал им в ответ: чада века сего женятся и выходят замуж;
35. А сподобившиеся достигнуть того века и воскресения из мертвых ни женятся, ни замуж не выходят.
36. И умереть уже не могут; ибо они равны Ангелам и суть сыны Божии, будучи сынами воскресения (Лк. 20. 27–36).

В Ветхозаветном примере душа предстает в более чем вещественной форме – это кровь, телесный элемент. Но речь идет о душе/крови жертвенных животных, призванной очищать души человеческие, а что они собой представляют, не сказано. Не вынося тягот перехода по пустыне, народ ропщет против Бога и Моисея, говоря: «... здесь нет ни хлеба, ни воды, и душе нашей опротивела эта негодная пища» (Чис. 21. 5) – и это еще одно значение слова душа и/или представление души.

В Новозаветном примере Иисус объясняет саддукеям разницу между земным существованием человека (в плоти и крови, кстати, это вновь отсылает к душе – крови) и небесным – в ипостаси души. Очевидно, что спрашивающие не могут представить себе, что же такое душа, и стремятся придать ей вещественную оболочку. Точнее говоря, это и есть то самое представление о полной симметрии земного и небесного миров, которое нашло столь яркое выражение в фольклоре. Иисус пыгается объяснить противопоставление образа перстного – образа небесного, исходя из уровня спрашивающих, но то, что чада века

с его после воскресения равны Ангелам, т.е. бесплотны, возможно, так и остается для них непредставимым.

Переходом к собственно литературе будет определение души и из словаря Даля; как кажется, и по стилю, и по сути оно выходит за пределы словарной статьи и подчеркивает ту же неопределенность/непредставимость этого понятия и то же стремление «понять и представить»:

душа [со сноской: «Дух и душа отделены здесь в разные статьи только для удобства приисканья производных». – Т.Ц.]: бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею. В общем значении: человек с духом и телом; в болве твсном: человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же твснвшшм: жизненное существо человека, воображаемое отдельно от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа. Говоря душа в значении человека, разумеют иногда людей обоего пола, иногда душу ревизскую, что собственно означает человека податного состояния. Душа также душевные и духовные качества человека, совесть, внутреннее чувство. [...] Родовые души, населенное родовое, наследованное имяне. Прописные души, пропущенные в народной переписи. Мертвые души, люди, умершие в промежутке двух народных переписей, но числящиеся по уплате податей налицо (Даль, s.v.).

Итак, человек, существо, плотское и бесплотное, душевные качества, внутреннее чувство – во всех определениях, наряду с амбивалентностью, вольно или невольно проступает стремление к материализации души. Почти с облегчением Даль говорит о «законном» употреблении слова душа в значении человек,<sup>5</sup> хотя именно тут появляется оксюморон, обесмысливающий слово и в его исходном определении, и специально в религиозном: мертвые души.

Совершенно ожидаемым представляется переход к *Мертвым душам* Гоголя. Здесь внимание будет обращено только на одно: на то, как Гоголь пытается устами своих героев, т.е. на словесном уровне, объяснить (точнее, представить), что же такое есть душа. Хотя он отводил от себя упреки критиков в кощунстве, говоря, что как же не понять, что имеются в виду просто ревизские души в терминологическом понимании слова, т.е. единицы исчисления людей (см. выше), все же нельзя не видеть в этом размышлений о том, как реально может быть представлена душа в нашем восприятии. Отказаться от такого рода подхода, как кажется, было бы недостаточным вниманием к тексту. Говоря словами Гоголя, читателю, как и персонажам поэмы (и, даже ее автору), хотелось бы понять: что за

5 Что также идет из библейской традиции, ср.: «Всех душ сынов его и дочерей его – тридцать три» (Быт. 46. 15); «Вот что велел Господь: собирайте [...] по гомору на человека, по числу душ, сколько у кого в шатре, собирайте» (Исх. 16. 16), «Было же всех нас на корабле двести семьдесят шесть душ» (Деян. 27. 37).

притча эти мертвые души?... и на какой конец, к какому делу можно приткнуть эти мертвые души... Какая же причина в мертвых душах? А что если души, купленные Чичиковым, в самом деле мертвые? Что именно нужно разуть под этими мертвыми душами? – Не случайно на том и строит Чичиков свой план, что предмет-то покажется всем невероятным.<sup>6</sup>

Диалоги Чичикова с помещиками, все разговоры о его сомнительном предприятии построены на сочетании мертвые души в его метафорическом, а не буквальном (терминологическом) значении, т.е. на актуализации упомянутого выше оксюморона: если это души, то они бессмертны, а если мертвые, то они не души. Конечно, формально Гоголь исходит из первого значения «крепостные», но контекст показывает, что нередко это делается для отвода глаз. А поскольку в сюжете речь идет о неких реальных операциях, то и возникает вопрос о реальном представлении этого невероятного предмета.

Предельно деловая и формально точная формулировка дается Чичиковым в его первом разговоре о продаже крестьян, в разговоре с Маниловым:

[Как желаете вы приобрести крестьян] Нет, я не то чтобы совершенно крестьян, сказал Чичиков, я желаю иметь мертвых [...] Я полагаю приобрести мертвых, которые впрочем значились бы по ревизии, как живые... [...] ...не живых в действительности, но живых относительно законной формы... [...] предмет таков, как есть, то есть те души, которые точно уже умерли... [...] Мы напишем, что они живы, как действительно стоит в ревизской сказке. Души, которые в некотором роде окончили свое существование.

Это «в некотором роде» звучит более чем двусмысленно, что и подтверждается дальнейшим, см. выборочные характеристики «предмета»:

### 1. Мертвые души:

оксюморон, о котором уже говорилось (опровержение бессмертия души), и одновременно каламбур, если, принимая объяснение Гоголя о «ревизских душах», считать, что душа обозначает человека (заметим, когда речь идет о количественном перечислении):

- те души, которые точно уже умерли [...];
- души, которые в некотором роде окончили свое существование [...];
- Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал души умершими, а только несуществующими [...];

<sup>6</sup> И здесь слова игра слов: предмет как тема и предмет как объект.

- души-то самые давно уже умерли, остался один неосязаемый чувствами звук [...];
- а что если души, купленные Чичиковым, в самом деле мертвые?

Примечательно определение души как «неосязаемого чувствами звука»: выбраны два человеческих чувства, осязание и слух, чьи сферы действия совершенно независимы друг от друга. Вместе с тем, доступность чувственному восприятию косвенно указывает на материальность души (которая в другом эпизоде названа мечтой).

В результате – полная неопределенность, более того, подчеркнутая амбивалентность «предмета». Это соотносимо с «фигурой фикции», о которой писал Андрей Белый:

суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто»; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от «все», «ничто»; отстояние «от» – не характеристика, а пародия на нее; предмет – пустое и общее место, на котором нарисована фикция... (Белый 1934, 80).

Продолжая мысль Белого, Ю. Манн говорит о миражной интриге *Мертвых душ*, о постоянном двояком изображении, когда «на реальные предметы и явления падает отблеск какой-то странной „игры природы“» (Манн 1996, 259). Так, Собакевич начинает верить в реальность сказанного им, и «мертвые души, став предметом торга, приобретают в его глазах достоинства живых людей» (там же). Еще один пример фикции – обсуждение в городе поклоп Чичикова:

Ворох мнений растет как огромный снежный ком, – но растет из ничего, из фикции, какую представляли собой «крестьяне Чичикова»; за нею нет не то что бы ленивого и праздношатающегося мужика, но и ни одной живой души (на возможности подстановки под эту фикцию реальных людей все время «играет» Гоголь; тут один из источников неподражаемого комизма *Мертвых душ* и – одновременно – его перехода в грусть, в «слезы», в трагическое) (там же).

## 2. Опозиция живой/мертвый

Строго говоря, это развитие того же оксюморона или каламбура. Опозиция задана Гоголем в его «Заметках, относящихся к 1-й части» (*Мертвых душ*): «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящей смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувствен-

ность жизни».<sup>7</sup> Эта оппозиция является идеей произведения и лежит в основе многочисленных его исследований, которые в данном случае остаются в стороне. Не касаюсь я и дантовской традиции «комедии души», ее испытаний и очищения. Здесь я лишь пытаюсь понять, каким образом от буквального смысла «предмета» и от его рутинного словесного обозначения Гоголь переходит к неуловимости понятия и представления души.

Ревизские души, окончивши жизненное поприще, числятся однако ж до подачи новой ревизской сказки, наравне с живыми; Несуществующие, а не умершие; Уступите-ка мне их [...] вот этих-то всех, что умерли. [...] Нешто хочешь ты их откапывать из земли? — ...покупка будет значиться только на бумаге и души будут прописаны как бы живые. — Да ведь они же мертвые. — Да кто же говорит, что они живые? Ведь я мертвых никогда не продавала; Никогда не случилось продавать мне покойников; Народ мертвый, а плати как за живого; Ведь я продаю не лапти ... ведь это тоже и не люди; Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души, а у меня что ядреный орех, все на отбор [на что Чичиков пытается возразить, что никого уже нет на свете. — Т.Ц.]; ведь это все народ мертвый; совершим на них купчую крепость, как бы они были живые; реестрик этих тунеядцев; Не только одни мертвые души, но еще и беглые, и всего двести слишком человек! хоть и в живых еще, а что в вас толку! то же что и мертвые [о беглых душах у Плюшкина. — Т.Ц.]; они не мертвые, это мое, говорит, дело знать мертвые ли они, или нет, они не мертвые, не мертвые [6 раз в одном абзаце. — Т.Ц.]; почему ходят мертвые души [снова каламбур: буквально «сколько стоят», переносно «ходячие покойники». — Т.Ц.].

### 3. Нулевая или отрицательная ценность *мертвых душ*

само по себе кощунственно, имеется ли в виду человек или его бессмертная душа:

умершие души в некотором роде совершенная дрянь; Ведь это прах. Понимаете ли? это просто прах... ведь это ни на что не нужно; что они у тебя, бриллиантовые, что ли? зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все народ мертвый; ведь предмет просто: фу-фу. Что ж он стоит? кому нужен? может в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся... Мертвые в хозяйстве! [...] Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде [...] Кости и могилы все вам остается; Мертвым телом хоть забор поддирай, говорит пословица; У вас душа человеческая все равно, что

<sup>7</sup> Стилистику Гоголя темпераментно развивал Андрей Белый: «Царство трупов — вся русская действительность. [...] «Прижизненная смерть!» «Душа бессмертна!» воскликнул Московский цензурный комитет и запретил блю «МД» за одно заглавие» (Белый 1934, 23).

пареная репа [упрек Собакевичу Чичикову. – Т.Ц.]; Души вздор; [Собакевич. – Т.Ц.] за дрянь взял деньги.

#### 4. Мотив продажи или проигрыша души,

через который просвечивает и мотив продажи души дьяволу, и, в связи с этим, мотив оборотничества, ср. предположения перепуганных чиновников о том, кем может быть Чичиков (от ф а л ь ш и в о монетчика и шпиона до переодетого разбойника и переодетого Наполеона – известно, что в архетипических традициях переодевание эквивалентно превращению<sup>8</sup>), – «а впрочем чорт его знает, на лбу ведь не прочтешь». Чичиков объясняет, что «мертвые души нужны ему для приобретения весу в обществе, что он поместьев больших не имеет, так до того времени хоть какие-нибудь душонки; не хочешь играть на души? я поставлю всех умерших на карту» (далее Чичиков соглашается играть на души в шанки):

задаток... за проданные души получил сполна; Я бы дал по двадцати пяти копеек за душу; а почему купили мертвую душу у Плюшкина? много наторговал мертвых? он торгует мертвыми душами; продай мне мертвых душ; [Коробочка решила ехать в город. – Т.Ц.] и там узнать наверно, почему ходят мертвые души и уж не промахнулась ли она... продав их, может быть, в три-дешева; продайте, говорит, все души, которые умерли... я не могу продать, потому что они мертвые; как же покупать мертвые души? и на какие слепые деньги станет он покупать их? [ср. мифологический мотив смерти/слепоты. – Т.Ц.].

#### 5. Евангельские аллюзии и прямые цитаты

В этом слое, также в большой степени построенном на каламбуре (см. особенно настойчиво повторяющийся мотив переселения душ<sup>9</sup>), в наибольшей степени сконцентрирована та неопределенность, которая сопровождает слово и понятие «душа» у Гоголя:

мертвые души дело не от мира сего... на то была воля Божия, чтобы они оставили мир сей; Да ведь я куплю на вывод, на вывод; теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселил! В Херсонскую их! пусть их там живут! А переселение можно сделать законным образом; А в какие места? В места... в Херсонскую губернию... А земли в достаточном количестве? – В достаточном, сколько нужно для купленных

<sup>8</sup> К этому же: карикатура, англичанин «сзади держит на веревке собаку, и под собакой разумеется Наполеон»; ср. также одноногого и однорукого Капитана Копейкина (к дефектности конечностей в мифологическом изображении нечистой силы).

<sup>9</sup> И почти напрашивается параллель «Елисейские поля» и «земли (поля) в Таврической и Херсонской губерниях».

крестьян. Река или пруд? Река. Впрочем и пруд есть – [и к этому сомнения Собакевича. – Т.Ц.:], вряд ли есть река и пруд, да и вся земля; За благоденствие крестьян его и счастливое их переселение; [Чичиков, в ответ на предложение конвоя для безопасного препровождения крестьян до места жительства. – Т.Ц.] купленные им крестьяне отменно смиренного характера, чувствуют сами добровольное расположение к переселению; переселение-то ненадежная вещь; Они теперь негодяи, а переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными. Уж было не мало таких примеров: просто в мире, да и по истории тоже; [и, наконец] такие слухи, что, просто, голова кружится: что души – не души, что цель совсем не та, чтобы переселить.

Этот последний раздел снова возвращает к амбивалентности слова и концепта души в поэме. Уже было замечено, что Гоголь имеет обыкновение нагнетать ключевые слова, многократно повторяя их на небольшом пространстве текста.<sup>10</sup> В *Мертвых душах* такими отмеченными словами являются обозначения человека (живого): «человек, смертный, мужик, душа» и нек. др., и они нередко употребляются как полные синонимы.<sup>11</sup> В соответствии с сюжетом, среди них наиболее частотное слово «душа», своего рода *terminus technicus* для счета (см. выше: формула «сколько душ крестьян» = сколько человек крестьян). Однако Гоголь стягивает и сталкивает разные значения этого слова: это, прежде всего этикетно-ласкательные обращения «душа» (моя), «душенька», далее устойчивые обороты, фразеологизмы и литературные клише: «отдать душу Богу; души уж нет – уж она ушла в пятки; человек доброй души; блаженство двух душ; восторг взволнованных им душ; отнимет от него и сердце и душу; тайное сочувствие между душами; Какие звуки болезненно лобзают и стремятся в душу; как глубоко ни загляни автор ему в душу...» и др. Далее «души» в разных значениях как бы «притягиваются» друг к другу: «магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь; редкие свойства души»<sup>12</sup> – при покупке

<sup>10</sup> Например, в рассуждениях о несовершенстве человеческой природы, на протяжении одного абзаца 6 раз появляется слово «смертный», под которым имеется в виду как раз и только жи во й человек: «но смертны й, право, трудно даже понять, как устроен этот смертны й; как бы ни была пошла новость, он немедленно сообщит ее другому смертному... а другой смертны й с удовольствием преклонит ухо... и вслед за тем сей же час отправится искать третьего смертного... и все смертные, сколько их ни есть, наговорятся досьга».

<sup>11</sup> «Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые точно были когда-то мужиками [...] то какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладевало им. [...] Смотря долго на имена их он умилился духом и вздохнувши произнес [...] что вы, сердечные мои делали на веку своем? как перебивались? [...] и где тебя прибрало? [...] Ты что был за человек? [...] на дороге ли отдал душу Богу?..»

<sup>12</sup> Отдельно должны быть рассмотрены слова с корнем «душ-»: «душевный, бездушный, душеспасительный, великодушие, добродушие» и т. д., так же как и паронимические аттракции типа «душные ограды, где люди не пользуются воздухом» (из письма неизвестной к Чичикову).

«душ» у Плюшкина; «Он почти тем же голосом и тем же языком станет говорить и с миллионщиком, мелким табачным торгашом, хотя, конечно, в душе поподличает в меру перед первым. У нас не то; у нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста». Ср. также формальное противопоставление: «...и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда!»<sup>13</sup>

На этом фоне, или, более точно, на этом «пути» к душе нематериальной выделяются два эпизода (в которых присутствует обычный для Гоголя оттенок иронии), где душа выступает не как единица счета, а как душа человеческая *par excellence*, но скрытая (или даже выведенная вонне, ср. вышше о местах размещения души по данным фольклорной традиции) настолько, что никогда и не будет востребована ее владельцем. Это, во-первых, душа Собакевича: «Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такую толстой скорлупою...». Во-вторых, – душа прокурора, на которого так подействовали слухи о мертвых душах, что он, «пришедши домой стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого умер»: «увидели, что прокурор было одно бездушное тело. Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была точно душа, хотя по скромности своей он ее никогда не показывал».

Неопределенность, смешение, перетекание значений слова душа сбивает с толку:<sup>14</sup> оппозиция живой / мертвый задается однозначно, но с обратными значениями оппозитивов: то, что кажется живым, мертво и *vice versa*. Однако контексты, в которых появляется слово душа (своего рода «текст души», если пользоваться принятой сейчас терминологией \*ских текстов), эту однозначность снимают. Не касаясь здесь основной смысловой нагрузки названной оппозиции, выражающей замысел Гоголя, укажем, что среди прочего она приводит к все той же проблеме: может ли душа быть представлена (и осознана) в своем идеальном

<sup>13</sup> Это ироническое противопоставление духовного и телесного современный исследователь заметил и в сцене пробуждения Чичикова на перинах у Коробочки: «явленные здесь амбивалентные единства верха и низа, вознесения и падения, мертво парящих, несомых, как души, перьев и низменно телесных живых мух...» (Тюпа 2004, 426).

<sup>14</sup> Ср.: «Слово мертвые души так раздалось неопределенно, что стали подозревать даже, нет ли здесь какого намека на скоростяжно погребенные тела». Приведем забавные случаи такого «смешения умов»; они взяты из помещенных в интернете образцов школьных сочинений (см., например, [www.alisoch.ru](http://www.alisoch.ru)): «Назвав свое произведение *Мертвыми душами*, Гоголь имел в виду не только ревизские души умерших крестьян»; «Мертвая душа – душа грешника, неспособная к любви и воскресению. Часть этих душ имеют собственные имена» и т. д., вплоть до откровенной шутки из издания «Красная бурда»: «Под мертвыми душами Гоголь подразумевает и высмеивает умерших крестьян и их пороки» ([www.info.e-burg.ru/burda/](http://www.info.e-burg.ru/burda/)).

облике, или человек нуждается в «материальных подпорках», так или иначе, придавая душе облик телесный.

Итак, от мертвых душ к смертным людям, и если последние представимы – это мы с вами, – то что можно сказать о первых? Несоизмеримость и мечта стремятся воплотиться либо в живых людях, либо в мертвых телах (либо в звуке), разница между ними оказывается неуловимой, и души становятся двойниками людей.

### Литература

- Белый Андрей. 1934. *Мастерство Гоголя. Исследование*. М.-Л.
- Манн Юрий. 1996. *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. М.
- СД. 1999. *Славянские древности*. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого. Том 2. М.
- Тюпа Валерий. 2004. „Сатирический дискурс Гоголя“, *Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg, 417–427.
- Цивьян Т.В. В печати. «Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира».

Сергей Неклюдов

## ОБ АНИМИСТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ И КОНЦЕПЦИЯХ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Когда речь заходит о репрезентации души в русской традиции, следует иметь в виду следующие обстоятельства. Во-первых, единой репрезентации такого рода вообще не существует и никогда не существовало – в этом смысле содержание концепта «русская душа» является весьма умозрительным, если не фантомным (впрочем, как и «французская», или «китайская», или любая другая «душа»). Во-вторых, в многочисленных оговорках нуждается само понятие души, гетероморфность которого в русской культуре становится особенно очевидной при его включении в более широкий компаративный контекст. Хотя предлагаемое далее сравнительное рассмотрение ограничивается только фольклорно-мифологическими аспектами данной проблемы, необходимо подчеркнуть, что анимистические образы в устной народной традиции тесно связаны с соответствующими образами и понятиями из других областей культуры, в том числе и «высокой».

Давно отмечено (Л. Леви-Брюль, Ж.-П. Ру и др.), что объем и характер исторически обусловленного концепта души в культуре христианской Европы не вполне совпадают с соответствующими понятиями в других культурных традициях, а зачастую – и в самом европейском фольклоре; то же можно сказать и о концепте судьбы (Неклюдов 1999, 38). За этими понятиями стоит комплекс представлений (в том числе имеющих психофизиологическую основу), связанный с мифологическим осмыслением истоков жизнедеятельности человека, поддержания и ослабления жизненных сил, начала и конца жизни, отличий живого от неживого и т. п. На этой основе возникает вера в существование некоей нематериальной сущности, обычно находящейся в теле человека, а также складывается образ его индивидуального духа, духа-двойника, духа-покровителя, иногда локализуемого в потустороннем мире. Однако по отношению к рассматриваемым ниже случаям я все же буду продолжать пользоваться термином «душа» как элементом метаязыка – за отсутствием другого подходящего слова, но памятуя о его некоторой (подчас и весьма существенной) неточности.

В той или иной степени «душа» обычно связана с телом как нематериальная субстанция и ее материальная форма (хотя в большом количестве случаев проблема материальности/нематериальности в самой традиции просто не обсуждается), как внутреннее и внешнее, как «вторая

половина» человека – например, у кетов (Алексеевко 1976, 97–98) и т. д. Она размещается в разных частях тела (в печени, сердце, артериях, костном мозге, в волосах, зубах), становящихся ее средоточиями и отчасти с нею отождествляемых. Она сближается с дыханием, кровью, тенью, отражением, а также с зеркалом как «вместилищем» отражения; в некоторых славянских обрядах отражение вообще истолковывается как двойник человека и в этом смысле аналогично его тени (Толстая 1994, 122). Прямое отождествление души и тени используется в фантастических повестях новоевропейской литературы от Шамиссо до Уайльда, а «гофмановский» вариант излюбленного романтического мотива сделки с дьяволом заключается в продаже своего зеркального отражения как залога души» (Вайнштейн 1985, 126).

В семантическое поле «души» входят (или тесно соприкасаются с ним) такие понятия как судьба – удача – счастье (и олицетворяющие их духи); жизненная сила (включая ее эротические и производительные аспекты) – сила богатырская – сила «духовная» (потусторонняя, сверхъестественная, колдовская; магические и магические способности, тайное знание, мудрость, хитрость). Таковы, например, древнегерманские *heil* – присущее человеку внутреннее качество (удача, счастье, власть и пр.) и *hamingja* – «и личная удача, и дух-охранитель отдельного человека, который может стать видимым ему в кризисный момент жизни и либо умирает вместе с ним, либо покидает его после смерти и переходит к его потомку или родичу» (Гуревич 1994, 152; 1990, 90). У калмыков аналогичный «определитель судьбы» является полным подобием самого человека, его двойником (Илишкин, Очиров 1962, 183); у бурят дух-хранитель, заботящийся о человеке, зеркально отображает его внешность и характер, повторяет все его признаки, свойства и атрибуты (вплоть до имущественного положения и одежды), причем одновременно является одной из его трех душ, а именно той, которая постоянно пребывает вне тела, на небе (Хангалов 1960, 44–48). У восточных славян соответствующий сюжет представлен лишь двумя белорусскими текстами (СУС -795 Д\*\*\*), что со всей несомненностью свидетельствует об их книжном происхождении. Впрочем, источником представления о «душе-двойнике», известного русским традициям по другим мифологическим контекстам (см. ниже), почти наверняка является образ «души-отражения», имеющий универсальный характер.

На возможность синкретического единства представлений о судьбе и душе указывал еще А.А. Потебня (1989, 490–496). Это относится как к размещающимся внутри человека (а не вне его существа) силам, которые определяют и как бы «программируют» его последующую жизнь, так и к душе «внешней», всегда находящейся вне тела. «Особый интерес пред-

ставляет Счастье, заключенное в птице, чаще – утке. Подобно Кошцевой смерти, оно помещено в ящичке, который, в свою очередь, находится в дупле дуба [...] Сходное оформление судьбы и смерти Кощея в яйце не случайно. Оно подтверждает параллелизм понятий: Судьба – Смерть – Душа в фольклорном сознании» (Разумова 1994, 10–11). Соответственно, понятия, заключающие в себе одновременно и анимистическую, и фаталистическую семантику, могут предстоять собой две – интериоризированную и экстериоризированную – формы данного синкретического комплекса. Любопытно, что Демокрит (в противоположность принятому ранее) размещает счастье не вовне, а внутри человека:

толпа именует счастье *eudaimonia*, и тем самым считает источником счастья демона, т.е. условно говоря, непсонифицированное, непантеонное, часто низовое, божество; или толпа называет счастье *eutuchia* – «благо-случай». В ответ Демокрит помещает источник счастья внутрь человека. Его термины для счастья – им самим избретенные – *euthymia* и *euesto*, т.е. «благо-душие» и «благо-состояние» (души). А о традиционной эвдемонии он говорит, что она обитает не в стадах и злате, а в душе: душа – обитель даймона (Брагинская 1993; см. также: Брагинская 2000, 43–46; 2001, 11).

В русских (шире – восточнославянских) традициях представления о душе либо излагаются фрагментарно (чаще – в связи с описанием смерти, что, впрочем, вообще характерно для «бытовой мифографии»), либо существуют в виде рудиментов, сохраненных в фольклорных мотивах или в языке (прежде всего, в поговорках и фразеологических сочетаниях). Есть еще трудноопределяемая жизненная сила (дух) – обычно речь идет лишь о ее убыли (Кабакова 2001, 62). Однако даже по этим фрагментам и рудиментам может быть воссоздана картина народных анимистических воззрений (Виноградова 1999, 144–160; Толстая 1999, 162–167; Никитина 1999, 26–38; Урысон 1999, 11–25), во многом перекликающихся с более архаическими представлениями.

Как и у других народов, душа у русских сближается с дыханьем и с кровью. Она постоянно пребывает в теле («С рожи снаружи, с души внутри»), но обычно не видна в нем: «Человека видим, а души его не видим», «Как в кремне огонь не виден, так в человеке душа», «Чужая душа потемки». Судя по некоторым поговоркам («В чужую душу не влезешь», «Без мыла в душу влезет», «Затаить в душе»), «душа» может рассматриваться и как нечто полое, своего рода вместилище; происходит это, очевидно, в силу отождествления самого человека и его души, содержащего и содержимого. При этом душа противостоит плоти, она «телу спорщица», а «плоть душе враг» (Даль 1984, 239–240, 242; 1989, 504–505). Впрочем, как и во многих традициях, душа может проявлять себя вполне «плотским» образом, прежде

всего, звуками (Толстая 1999, 165); находясь в человеке, она «пузыри пускает» (об отрывке), «с Богом беседует» (об икоте), «свистит через нос» (о храпе) и т. п. (Даль 1989, 505); ср. у нивхов: «душа» дышит и издает звуки (Таксами 1976, 213).

Постоянным местопребыванием души считаются разные части тела (голова, нос, сердце и т. д.), иногда – ямочка у основания шеи, над грудной костью, под кадыком (Даль 1989, 505; Кабакова 2001, 60–61); ср. выражение «душа нараспашку» в его прямом значении – о расстегнутом воротнике, обнажающем основание шеи. Видимо, именно эта локализация порождает присловье «Сторонись, душа, оболюю!», употребляемое при поднесении чары с хмельным напитком ко рту (Даль 1989, 505). Душа способна покидать свое место и перемещаться по телу, что может свидетельствовать о нарушении гармонии и равновесия – «Душа не на месте», «Душа из тела рвется вон» (ср. «Выходить из себя»), «Душа в пятки ушла» (Даль 1989, 504; Михельсон 1896, 102); успокаиваясь, человек «отводит душу». Выражение «Душа в пятки ушла», имеющее точное латинское соответствие (*Animus in pedes decidit*, в частности, у Эразма Роттердамского), очевидно, книжного происхождения; ср. также формулу «Отважность в ноги упала» (*Илиада* XV, 279) и мотив смертельного поражения Ахилла выстрелом в пятку (в которой, как можно себе представить, и находилась его «душа»). По некоторым поверьям, покинувшая тело душа – это маленький человечек, точная копия умершего (Новичкова 1995, 520; Толстая 1999, 165). Подобным же образом маленькой копией человека представляется «душа» (или «жизненная сила») у нанайцев, кетов, калмыков; по калмыцким поверьям, она свободно циркулирует по телу и в разное время оказывается в разных его точках, сходно обстоит с «жизненной силой» *ла* у тибетцев (Лопатин 1922, 200; Алексеенко 1976, 100; Душан 1976, 70; Огнева 1987, 506).

Иногда душа имеет форму «неизмеримой ленты», подобна нити – «У немца ножки тоненьки, душа коротенька», «душа коротка стала», «душа на одной нити держиться» и т. д. (Даль 1989, 505; Толстая 1999, 163–164). Это также имеет соответствие в архаических традициях, где «душа» может представлять собой невидимую нить, тянущуюся от головы человека к хозяину Верхнего мира, в руках которого собраны концы всех подобных нитей. Таковы нити-*маин* у эвенков (связанные также с представлением об охотничьей удаче, индивидуальном счастье, судьбе), нити-*батуту* у нганасан (закрывающие в себе поддерживающее жизнь дыхание), аналогичный образ имеется у долган (Василевич 1969, 226, 229; Попов 1976, 32); ср. нити человеческих жизней в руках у античных мойр. Как бы «суконной ниточкой» может представляться ребенок у Восточном Полесье на вторую неделю после зачатия (Кабакова 2001, 110) – ср. с более архаическим

материалом, например, эвенкийским (Василевич 1969, 226), согласно которому вид шерстинки имеет душа еще нерожденного младенца, ниспосылаемая из Верхнего мира в чрево женщины. Иногда считается, что ребенок родится с «неполноценной» душой-парой, а настоящую душу получает только при крещении, и вместе с ней – и ангела-хранителя, неотступно следующего за ним (Кабакова 2001, 110); обратим внимание на этот параллелизм «души» и «ангела-хранителя».

Душ у человека бывает несколько, чаще всего – две, что обычно оценивается отрицательно – в аспекте либо мистическом, либо этическом (в таком случае речь идет о двоедушии как о двуличии): «Семь в тебе душ, да ни в одной пути нет» (Даль 1984, 241). В каких-то случаях или обстоятельствах души может вообще не быть, что также однозначно плохо: «Как нет души, так что хошь пиши» (Даль 1984, 241), вспомним прилагательное «бездушный».

В более архаических традициях жизнетворительных «энергетических субстанций» («душ») у человека всегда несколько – скажем, у кетов их семь (Алексеев 1976, 98–99). Это «души», постоянно пребывающие в теле (иногда умирающие вместе с ним или вскоре после его биологической смерти), и «души», способные оставлять его (окончательно или на время), быть схваченными, похищенными, вселяться в другие существа или предметы и т.д.; на этом построена вся идеология и практика шаманизма. По эвенкийским поверьям, после смерти одна душа остается около могилы, вторая переселяется в другого человека или в животное, а третья уходит в мир мертвых (Широкогоров 1919, 16–17). У маньчжур это – «истинная душа» (*уненги фаянга*), всегда находящаяся в теле, «плотусторонняя душа» (*чарги фаянга*), представляющая воспроизводительную силу и покидающая человека во время сна или обморока, и «внешняя душа» (*ойлорги фаянга*), связанная с физиологическими функциями организма, некоторое время остающаяся около мертвого тела, а затем уходящая в Нижний мир для последующего воплощения (Гим 1987, 108)

Среди нескольких (двух или трех) «душ» (*сунс, сунэсун, сумсьн, хуньнэ[н]*) у монгольских народов различаются: «бессмертная душа» (*сульдэ*); получаемая от матери «душа плоти»; получаемая от отца «душа кости», что соответствует антропологическим представлениям о формирующем женском начале (земля) и одухотворяющем, дающем «душу», мужском (небо); в связи с этой «душой кости» соблазнительно вспомнить выражение «когда не стало жизни в костях», встречающееся при описании жертвоприношения в *Одиссее* (III, 456) и заключающее в себе ту же идею пребывания «жизненной силы» (= «души») в костях. «Бессмертная душа» свободно покидает тело (во время сна, болезни, испуга, у шамана при камлании), отлетает после смерти, становится духом предка или

возвращается на небо (*сультэ* старейшины, вождя или государя воплощается в знамени в качестве гения-хранителя рода, племени или страны); по бурятским поверьям, она скучает по телу, когда его покидает (Хангалов 1960, 44–45). «Телесная душа», напротив, никогда не оставляет человека при жизни и продолжает жить в трупе или подле него до полного разложения (49 дней, три года, а «душа кости» – еще дольше), после чего становится смерчем и скоро исчезает; она способна вызывать кошмары, а после смерти становится злокозненным духом (Rintschen 1974, 497–498). Буряты вообще разделяют «души» на «хорошую» и «дурную» (Хангалов 1960, 45). Ниспосланная небом «душа» может обозначаться словом *даяа* (*јауауа*) (Банзаров 1955, 57); бурятское *заяаши* – это первая, «хорошая» душа (Хангалов 1958, 372; 1960, 394), а монг. *јауауаси* – разумная природа человека, противодействующая нравственной порче (Голстунский 1938, III, 462а), что весьма походит на более позднее осмысление той же «хорошей» души. При этом монг. *јауауади* значит «создавать», «предназначать судьбу», «ниспосылать» (в том числе «душу») (Голстунский 1938, III, 461b).

Свойственное шаманским культурам представление о множестве «душ» в русской (шире – славянской) традиции реализовано скорее не в одновременности, а в последовательности. Различаются (причем именно субстанционально!) три фазы ее существования: душа живого человека; душа, только что покинувшая тело, но еще остающаяся поблизости; душа, полностью отделившаяся от тела и ведущая самостоятельное существование в потустороннем или в этом мире (Толстая 1999, 162). Легко убедиться, что эти три фазы вполне сопоставимы с разными формами «души» в более архаических традициях.

Состояния сна, болезни, обморока, летаргии практически повсеместно осознаются как временное удаление «души» или одной из «душ». Бестелесным двойником, покидающим тело человека во время сна или болезни, например, могут быть и душа-*кут*, и душа-*чула*, и душа-*сюр*, и душа-*сюне* у алтайцев, *сунезин* у тувинцев, *чун* у чуваш (Потапов 1991, 27–64; Денисов 1959, 23; Егоров 1964, 327).

В русской традиции душа также представляется объектом, отторгаемым от тела, ее можно «выложить» (т.е. сказать правду), «положить (заложить) за кого-либо» (т.е. поручиться) и, наконец, «отдать Богу» (умереть) и т.д. (Даль 1989, 504; Михельсон 1896, 102). Момент наступления смерти обязательно связан с выходом души из тела: «Еще ставят воды в чашку к умирающему. Что душа выйдет – сначала в воду ополоснется, потом полетит»; «Помрет человек, так если зимой сразу открывают трубу, как будто душа вылетывает у него. А если летом, то открывают форточку или окно» (Чухина 2004, 51; ср.: Логинов 2003, 2). Хотя в двух первых случаях все

манипуляции с душой понимаются только в переносном смысле, наличие рудиментарного прямого смысла представляется несомненным, учитывая как многочисленные сюжеты в европейской словесности об утрате/закладывании/продаже души дьяволу, так и эквивалентные им мотивы похищения/потери «души» в более архаических «шаманских» традициях. О том же говорит и мотив отдавания души Богу, прямой смысл которого отнюдь не является полностью выветрившимся. За ним стоит универсальная концепция возвращения после смерти человека его души на небо, вообще в потусторонний мир, являющийся ее источником и/или постоянным местопребыванием. Так, обрядом проводов покойника (или/в том числе его души) завершается поминальный комплекс сорокового дня. Дорога предстоит неизвестная, трудная, дальняя. На том свете умершего встречают родители (Енговатова 2000, 4). После того как душа покойного отлетает в ад или в рай, тела продолжают загробное существование на кладбищах, в «деревнях мертвых», где они – полноценные хозяева (Логинов 2003, 3; Добровольская, Кулешов 2003, 6).

Согласно другим представлениям, душа после смерти «вселяется в какого-нибудь животного, которое он любил, если там есть собачка или кошечка» (Чухина 2004, 51; Толстая 1999, 166), либо летит к новорожденному (Паунова 2000, 19), что соответствует концепции метемпсихоза, подразумевающей «круговорот душ» в цепи непрерывных смертей и рождений, и засвидетельствовано во многих культурах. Вспомним также представления о «внешней душе», находящейся (постоянно или временно) в посторонних по отношению к телу объектах (растениях, животных, постройках, камнях и т.д.), у которых есть располагающая к тому мифологическая семантика. Так, в разных этнокультурных традициях зафиксировано «общераспространенное представление о душе или некоей жизненной силе в облике птицы [...] В одной из северных сказок в яйцо помещается именно душа, завладеть которой означает получить власть над жизнью и смертью» (Разумова 1994, 10–11). Мотив «внешней души» широко распространен в мировом фольклоре (AaTh 302; Mot. E710, E711 и сл., а также K975, B571.1 и др.), причем возникают парадоксальные конфигурации: например, отделение души от тела есть смерть, но отделение души от тела и ее изолированное хранение есть бессмертие (Кощей Бессмертный русской сказки, «смерть» которого, т. е. на самом деле «жизнь», или, точнее, «внешняя душа», спрятана от посторонних глаз в недоступном месте).

Как можно было убедиться, анимистические образы и представления в русской народной культуре имеют широчайший круг типологических соответствий. Это дает основание предполагать, что христианский концепт души получил здесь (как, вероятно, и в любой другой народной традиции) лишь ограниченное отражение. Он не изменил основной состав синкретического комплекса анимистических и фаталистических верований. Как и в архаических культурах, здесь довольно отчетливо различается (в том числе — степенью своей «привязанности к телу») несколько душ, хотя и существующих не одновременно, а последовательно. Русским поверьям также известны образы души как нити (или ленты) и как двойника человека; вообще, согласно этим воззрениям, душа бывает и видимой, и антропоморфной. Кроме того, она способна циркулировать по телу (имея в нем и место постоянного пребывания), отделяться от тела (временно или окончательно), странствовать по свету — «этому» и «тому» (например, в облике птицы), после смерти человека переселяться в новорожденного или в животное, а также возвращаться в потусторонний мир.

Как и в других культурах, представления о «душе» балансируют между ее «материальностью» и «нематериальностью», представимостью и непредставимостью, что порождает большое богатство форм и воплощений — особенно в фольклорных текстах (Неклюдов 1975; Виноградова 1999). Так, «вместилище души» оказывается ее ипостасью; соответственно, душа наделяется материальной природой и может быть уничтожена; это особенно наглядно видно на примере мотива «внешней души», которая в фольклорном повествовании всегда уничтожается.

Данные совпадения подчас весьма убедительно раскрывают семантику того или иного славянского поверья, сохранившегося лишь в рудиментарной форме. Корректность подобной (стадиальной) интерпретации хорошо объясняется принципиальной устойчивостью устной народной культуры, которая действительно способна в каком-то виде удерживать ряд представлений и образов архаической мифологии. Однако не исключено и другое истолкование (впрочем, не противоречащее первому): перед нами — культурные универсалии, заслуживающие названия архетипических, и, возможно, имеющие общечеловеческую психоментальную основу:

### Л и т е р а т у р а

AaTh. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC, 3)*. Translated and Enlarged by S. Thompson. Helsinki, 1981 (FFC, 184).

Mot. Thompson S. *Motif-Index of Folk-Literature*. 6 vols. Copenhagen Bloomington, 1955-1958.

- СУС. *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка.* Сост.: Л.Г. Баран, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л. 1979.
- Алексеев В.А. 1976. «Представления кетов о мире», *Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XXв.)*, Л., 67–105.
- Банзаров Д. 1955. *Собрание сочинений*. М.
- Брагинская Н.В. 1993. «Автаркия – греческое слово или новоевропейский термин?» Доклад на семинаре ИВГИ РГГУ «Языки культуры», 4 октября 1993 г.
- Брагинская Н.В. 2000. «Автаркия», *Новая философская энциклопедия в четырех томах*. Т. 1. М., 43–46.
- Брагинская Н.В. 2001. «Автаркия», *Этика. Энциклопедический словарь*. М., 11.
- Вайнштейн О.Б. 1985. «Волшебные стекла Э.Т.А. Гофмана», *Литературные произведения XVIII–XX веков в историческом и культурном контексте*. М., 124–130.
- Василевич Г.М. 1969. *Эвенки. Историко-этнографические очерки XVIII – начала XX в.* Л.
- Виноградова Л.Н. 1999. «Материальные и бестелесные формы существования души», *Славянские этюды*. М., 141–160.
- Гим М. 1987. «Маньчжурская мифология», *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2. М., 107–109.
- Голстунский К.Ф. 1938. *Монгольско-русский словарь*. Т. I–III. Л.
- Гуревич А.Я. 1990. *Средневековый мир: Культура безмолвующего большинства*. М.
- Гуревич А.Я. 1994. «Диалектика судьбы у германцев и древних скандинавов», *Понятие судьбы в контексте разных культур*. М., 148–156.
- Даль В. 1984. *Пословицы русского народа*. В 2-х томах. М.
- Даль В. 1989. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1. М.
- Денисов П.В. 1959. *Религиозные верования чуваш. Историко-этнографические очерки*. Чебоксары.
- Добровольская В.Е., Кулешов А.Г. 2003. «Кладбище в традиционной культуре Гороховецкого района», *Живая старина*, 2, 6–10.
- Душан У. 1976. «Обычай и обряды дореволюционной Калмыкии», *Этнографический сборник*. Т. 1. Элиста, 5–88.
- Егоров В.Г. 1964. *Этимологический словарь чувашского языка*. Чебоксары.
- Енговатова М.А. 2000. «Смоленские похоронные плачи: ритуал и музыка», *Живая старина*, 1, 2–6.

- Илишкин И.К., Очиров У.У. (ред.) 1962. *Калмыцкие сказки*. Элиста.
- Кабакова Г.И. 2001. *Антропология женского тела в славянской традиции*. М.
- Логинов К.К. 2003. «Похоронный обряд и кладбище Поморского села Гриндино», *Живая старина*, 2, 2-5.
- Лопатин И.А. 1922. *Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские*. Владивосток.
- Михельсон М.И. 1896. *Ходячие и меткие слова. Сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний)*. СПб.
- Неклюдов С.Ю. 1975. «Душа убиваемая и мстящая», *Труды по знаковым системам*, VII, 65-75.
- Неклюдов С.Ю. 1999. «О фаталистических образах и концепциях в традиционных культурах», *Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вяч.Вс. Иванова*. Редколлегия: А.А. Вигасин и др. М., 38-44.
- Никитина С.Е. 1999. «Сердце и душа фольклорного человека», *Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке*. Отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М., 26-38.
- Новичкова Т.А. (автор-составитель) 1995. *Русский демонологический словарь*. СПб.
- Огнева Е.Д. 1987. «Тибетская мифология», *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах*. Т. 2. М., 506-511.
- Паунова Е.В. 2000. «Умирает каждый по-своему...», *Живая старина*, 1, 17-21.
- Попов А.А. 1976. «Душа и смерть по воззрениям нганасанов», *Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.)*. Л., 31-43.
- Потапов Л.П. 1991. *Алтайский шаманизм*. Л.
- Потебня А.А. 1989. *Слово и миф*. М.
- Разумова И.А. 1994. «Народные представления о судьбе в сказочной прозе», *Обряды и верования народов Карелии. Человек и его жизненный цикл*. Петрозаводск, 5-30.
- Таксами Ч.М. 1976. «Представления о природе и человеке у нивхов», *Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX – начало XX в.)*. Л., 203-216.
- Толстая С.М. 1994. «Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах», *Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал*. М., 111-129.
- Толстая С.М. 1999. «Душа», *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 2. М., 162-167.

- Урысон Е.В. 1999. «Дух и душа»: к реконструкции архаичных представлений о человеке», *Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке*. М., 11–25.
- Хангалов М.Н. 1958–1960, *Собрание сочинений*. Т. I–III. Улан-Удэ.
- Чухина А.А. 2004. «Свадьба, родины и похороны в Каргополье», *Живая старина*, 2, 49–51.
- Широкогоров С.М. 1919. *Опыт исследования основ шаманства у тунгусов*. Владивосток.
- Rintschen В. 1974. «Die Seele in den schamanistischen Vorstellungen der Mongolen», *Sprache, Geschichte und Kultur der altaischen Völker*. Berlin, 497–498.



Г. Кабакова

## ТЕЛО МОЛЧАЩЕЕ – ТЕЛО ЗВУЧАЩЕЕ: ДВЕ СТРАТЕГИИ КОНТРОЛЯ НАД ТЕЛОМ

Норберт Элиас в своем труде *О процессе цивилизации* (1939) показал, как постепенно формировался современный этикет и как модель поведения элиты медленно, но верно распространялась сверху вниз, а в геополитическом плане – из центра к культурной периферии Европы. Путевые записки иностранцев, «травмированных» грубостью нравов туземцев, позволяют убедиться в том, что скорость распространения цивилизации прямо пропорциональна пространству. Сошлось лишь на несколько хрестоматийных примеров из описаний России XVII века, принадлежащих перу Петра Петрея, Августа Мейерберга, Якова Рейтсфельса.

Москвитяне по природе чрезвычайно грубы, распущены и невежливы в своих нравах, хватках и разговорах: они совсем не считают грешным и срамным делом вести разговоры об ужасных вещах, не стыдятся также кашлять, харкать, икать и выпускать кое-что задницей за обедом в гостях, в церквях или в другом месте, на улице или на рынке, да еще смеются и очень потешаются тем (Петрей 1997, 418).

В продолжение стола вдруг раздражаются самую звонкою рыготней, с отвратительным запахом непереваренной смеси чеснока, лука, редьки и водки, и эта рыготня, с позволения стойков, предоставляющих полную свободу ей и чревобесию, сливаясь с громозвучными испарениями их желудков, обдает окружающих самым вредным серным смрадом (Мейерберг 1874, 36–37).

Скромность, украшение всех возрастов, до того мало свойственна Русским, что они, вернее, ее совершенно не знают. Вежливого и изящного обращения у них нет совсем: они не считают даже неприличным говорить грубо, икать, рыгать и совершать еще кой-что иное, более гнусное, во время торжественных собраний. А если, случайно, иностранцы станут смеяться над ними за это, то стыд не вызывает у них никакой краски честной и строгой благопристойности. За столом они, следуя обычаю предков и нисколько не заботясь о том, что выходит за пределы пристойности, хватают с блюда пальцами, опираясь на локти, пользуются постоянно на пирах грязнейшей посудой,

не употребляют ни салфеток, ни тарелок, засыпают среди обеда, между едою (Рейгенфельс 1906, 147).

Цитаты эти свидетельствуют не столько о том, что русские бояре не умели вести себя как полагается, сколько о том, что к XVII веку нормы благопристойности, внедряемые начиная с Возрождения, были уже более или менее усвоены западноевропейской элитой, в то время как русская аристократия продолжала жить по своему национальному этикету.

Трудно себе представить, чтобы до петровской эпохи, когда начинается радикальная европеизация общества, никто не задумывался о хороших манерах. В *Домострое* содержится подробное описание поведения, которого ждут от слуги, посланного по делам в чужой дом: «И вот тогда уж пальцем в носу не ковырять, не кашлять, не сморкаться, не харкать, не плевать, а если уж приспичит, так, в сторону отойдя, там же и оправиться тихохонько» (*Домострой* 1990, 150). Накрыв на стол, тоже «не кашлять, не плевать, не сморкаться, но отойдя в сторонку, вычистить нос и прокашляться, или сплюнуть, отворотясь да растереть ногою; так-то любому человеку прилично» (там же, 132).

Другими словами, задолго до первой компиляции иностранных учебников хороших манер, *Юности честное зеркало* (1717), в России существовало представление о том, что не только хозяева, но и слуги обязаны контролировать движения тела. В *Честном зеркале* через полтора года после Сильвестрова *Домостроя* будут заново повторены или развиты предписания, относящиеся к нечистотам: неприлично ковырять в носу или сморкаться, особенно издавая разные непристойные звуки («яко бы в трубу трубить»), «младые отроки не должны носом храпеть, и глазами моргать», «никто чествовоспитанный возгреи в нос не втягает, подобно как бы часы кто заводил, а потом гнусным образом оные вниз не глотает, но учтиво, как вышеупомянуто, пристойным образом испражняет и вывергает, другими словами сморкается в платок и выбрасывает затем в сторону или за окошко» (*Юности честное зеркало*, 20; 37). Особый акцент в *Зерцале*, как и в последующих переводных наставлениях (*Правила учтивости и Правила благопристойности*, опубликованные в 1790-е гг.), делается на контроле за звуками, производимыми телом: «Ежели случится позевать, чихать и кашлять, то или отворотись или рот закрой рукою, и звук умеряй» (Каменский 1792, 12).

По сравнению с *Домостроем* в учебниках XVIII века более детально развернута аргументация преимущества хороших манер. Наряду с лаконичными и достаточно абстрактными «непристойно, неучтиво», «не пригоже» или оценочными «грубые действия», «гнусность», предписания вводят понятие социальной дистанции: «Над ествою не чавкай, как свинья, и головы не чеши, не проглотя куска не говори, ибо так делают крестьяне» (*Юности*

*Честное зеркало*, 42). *Честное зеркало* напоминает «младому шляхтичу» (в отличие от *Домостроя*, которое адресовалось скорее отцу семейства), какое неудобство создает он другим, нарушая правила хорошего тона. Таким образом, речь идет прежде всего о поведении в обществе: «рыгать, кашлять, и подобные такие грубые действия в лице другого не чини, или чтоб другой дыхание и мокроту желудка, которая восстает, мог чувствовать» (там же, 37). Взгляд общества и есть то «честное зеркало», которое призвано корректировать поведение вступающего в общество юноши, нарушивший же правила рискует стать всеобщим посмешищем. Следить за своими манерами, не давать волю своим членам необходимо, «дабы от издевки не учинилось вправду повадки и обычая: ибо такие принятые повадки малого отрока весьма обезобразят и остыжают так, что потом в домах их пересмехая тем дражнят» (там же, 20).

Собственно говоря, с того момента, как новый тип поведения утверждается в русском образованном обществе в полной мере, смех становится главным средством его регуляции (в европейской культуре этот феномен особенно характерен для светской культуры второй половины XVII в.). Показателен в этом смысле рассказ Александры Смирновой-Россет о нравах, царивших в Екатерининском институте в первой половине 1820-х годов, когда она была его пансионеркой.

Самое ужасное было, если скажут – не забудьте, что вы сделали пушку. – Неужели вы не знали настоящего названия этого грешка? – Вероятно, знали, но так было принято. Не знаю, как это случилось, но бедная Шторх [дочь вице-президента Академии Наук. – Г.К.] сделала пушку и так сконфузилась, что сказала: «Право, это не я». – «Да я вас и не обвиняю, г-жа Шторх». Мы все покраснели, «Mesdames, какой стыд» (Смирнова-Россет 1989, 349).

В статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» Ю.М. Лотман, заостряя аргументацию *Зерцала*, пишет, что оно, «желая изобразить идеал вежливого поведения, предлагало мысленно представлять себя в обществе иностранцев» (Лотман 1992, 249). Другими словами, «надо было усваивать формы европейского быта, сохраняя внешний, «чужой», русский взгляд на них, надо было не становиться иностранцем, а вести себя как иностранец» (там же, 250). Точнее говоря, вести себя так, чтобы не давать повода для насмешек тем гипотетическим иностранцам, которые под пером Рейтенфельса выступали главными судьями в сфере хороших манер.

Выходит, что этот новый тип бытового поведения внедрялся как иностранный язык, с той разницей, что последний по логике *Честного зеркала* не должен был заменить родной, а только создать новую диглоссию: непосредственный практический смысл владения иностранным языком, по мысли авторов, заключался в том, чтобы прислуга не могла проникнуть в

тайны хозяев. Но обучение новому языку поведения в свете предполагает изначальное владение «родным» языком, правила которого за исключением кое-каких отрывочных предписаний *Домостроя* никто связно на письме не излагал. Мы можем лишь реконструировать их от противного, в тех случаях, когда человек, принадлежащий данной традиции, отмечает нарушение свойственного ей кодекса поведения. Однако в полном объеме эти навыки могут стать предметом описания лишь при взгляде извне или во всяком случае при попытке некоторого дистанцирования.

По всей вероятности, всеобщей нормой застольного поведения был этикет, описанный, впрочем тоже достаточно скупо и фрагментарно, для крестьянства второй половины XIX – начала XX вв. Сборники В.И. Даля, а также описания быта белорусского крестьянства Н.Я. Никифоровского и А. Сержпутовского, которые содержат наиболее богатый этнографический материал по интересующей нас теме, строятся по дифференциальному принципу: в поле зрения наблюдателя попадает не вся этикетная система, а лишь те черты, которые отличают крестьянскую модель поведения от соответствующей модели «культурных», т. е. ориентированных на европейский этикет, слоев.

Сопоставление следует начать как раз с общих установок: и в светском, и в крестьянском этикете осуждаются лишние шумы, происходящие от неуклюжего поведения:

Ненужные, бесцельные удары ложкою, ножом и другими столовыми предметами о стол, миску, горшок или удары предметами друг о друга обыкновенно бываюот перед началом семейной ссоры, которая может наступить раньше, чем такие предметы будут убраны на место, и ссора выйдет тем ожесточеннее, чем дольше ими гремели. Нельзя «брызгыць и лискатьць» (стучать) ложками во время уборки их со стола: соседи стануот оговаривать (Никифоровский 1897, 90).

Принципиальное отличие заключается в глубинном характере мотивировок при их схожести на первый взгляд. Казалось бы, в последнем примере вводится взгляд стороннего наблюдателя. Однако в действительности причинно-следственная связь здесь иная: по звуковой аналогии дребезжание посуды вызовет к жизни такое же бессмысленное, но вместе с тем крайне вредоносное «дребезжание» соседей. Треск и звон не стануот непосредственным поводом к ссоре, но как ее провозвестники впишутся в звуковой пейзаж домашнего пространства. По украинским представлениям, стучание ложками радует лукавого и скликает на обед «зльдней», демонов, воплощающих собой бедность и несчастья (Байбурич и Топорков 1990, 146).

Единственно правильное положение при приеме пищи – положение сидя. Данное предписание получает двойную мотивировку. Если кто ест стоя, то, помимо того, что он съедает много и пицца не пойдет ему «в тук» (в жир),

во ржи и пшенице будут «стояны» – сухие колосья. Лежанье же во время еды, предосудительное во всех отношениях, делает в хлебе «повалы». Кроме того, «письменный» человек перезабудет не только читанное во время еды, но и то, что вычитал раньше из той же книжки (там же, 89). Предписания, с одной стороны, апеллируют к «гигиеническим» или даже «терапевтическим» аргументам (при неправильной позе пища не идет на пользу едоку), а с другой, проецируют будущие события опять же по аналогии: неправильно усвоенная пища уничтожит (букв. уложит) будущий урожай, а духовная пища, смешавшись с земной, не задержится в голове.<sup>1</sup>

«Когда человек ест торопливо и часто ёрзает, его ожидает особенно спешное дело, которое нужно кончить до следующей еды» (Никифоровский 1897, 92). Таким образом получается, что возможности контроля над телом ограничены. Человек не всегда и не в полной мере способен контролировать свое поведение, так как он выступает зеркалом окружающего мира. Его поступки трактуются как отражение будущих событий, героем которых не всегда суждено стать ему. «Если кто ест с алчностью, хватает и при том ест много, то он чувствует некую беду или лично на себя или на тот дом, в котором ест. Такой бедой бывает голод, обеднение» (там же, 88).

События, настоящие и грядущие, проступают на теле субъекта. Отсюда целая серия примет, относящихся к разного рода произвольным и непроизвольным движениям тела, вроде «чесания», «трепетания», «горения», «свербления» и т. п. Более того, тело прочитывается как анатомический атлас. Движение каждой части организма осмысливается по-своему, и часто знаки расшифровываются с помощью оппозиции левое/правое: «когда зудит правая рука, то придется с кем-то встретиться или даже получить от него деньги, а когда левая – то отдавать деньги» (Сержпутоўскі 1930, 128) или лоб свербит – челом бить: с правой стороны – мужчине, с левой – женщине; правая бровь чешется – к свиданию с другом, левая – с лицемером (Даль 1980 IV, 598); в плечах зудит в предвестии тяжелой работы, в губах – поцелуя, в кончике носа или животе – перед предстоящей выпивкой, в ногах перед дальней дорогой (Сержпутоўскі 1930, 120–121; 127–128). В правом ухе звенит – добрый помин, в левом – худой (Даль 1980 IV, 526).

Звуки, раздающиеся внутри, как тот же звон в ушах, могут описываться как беседа ангела и дьявола. Но чаще, чем потусторонние силы через индивида и вместо него, говорят, шепчут, кричат другие люди, бесцеремонно пользующиеся его телом как средством самовыражения. «Кто поперхнется первым глотком, к тому спешит обеденный гость» (Даль 1996, 103), «когда уши свербят, то это кто-то судит», «щеки свербят, это враги точат зубы,

<sup>1</sup> Отметим, что такого рода «санитарно-гигиеническая» аргументация присуща скорее поздним трактатам, посвященным правилам хорошего тона (Elias 1976, 163).

чтобы набить морду», «когда у девушки зудят груди, наверняка из-за нее дерутся два парня, так как оба любят ее и не хотят уступать один другому» (Сержпутьоўскі 1930, 127–128; 173).

Особенно часто на вторжение посторонних ссылаются, когда звуки или движения, прорываясь наружу, становятся всеобщим достоянием. Речь идет о неконтролируемых или трудно контролируемых звуках, издаваемых организмом, и случайных жестах: «толкуют, что плюнуть на себя, значит терпеть напраслину» (Даль 1996, 103); «горло поет (отрыжка): либо брагу пить, либо битым быть» (Даль 1980 II, 7). Тот же Даль весьма критически приводит следующее суеверие: «икнулось тебе, знать кто-то позавидовал куску» или «кому икается легко, того добром поминают, а при тяжелой икоте, за глаза бранят», а также формулу, которую произносили икнувши: «Добром, так вспомни, а злом – так полно». По всей видимости, она имеет апотропейный характер и призвана положить конец злым речам заочных недоброжелателей. Ср. также другой способ остановить икоту: трижды прочитав «Богородицу» (там же, 40).

Тяжелая и затяжная икота может осознаваться как болезнь. Виктор Тернер (1972) показал, до какой степени в традиционном обществе болезнь не является делом индивидуальным, но, напротив, затрагивает функционирование всего социума как единого организма. Болезнь – это «нарыв на социальной эпидерме» (Zempléni 1982, 10), обнажающий подспудно тлеющие конфликты. Как частный случай несчастья болезнь наступает либо как наказание, насланное свыше за нарушение запрета, либо как результат сознательного вредительства. Поэтому и избавление от икоты, как и любого другого заболевания, включает предварительный социальный анализ: необходимо прежде всего определить, кто мог наслать икоту. Наиболее традиционный способ прекратить икоту – последовательно перечислить всех потенциальных виновников. «Надо после каждого ика<sup>4</sup> называть про себя имя кого-либо из родственников, друзей или знакомых. На чьем имени икота прекратится, тот и вспоминает» (*Энциклопедия суеверий* 1992, 172).

При онтологической концепции недуга, в соответствии с которой болезнь воспринимается как состояние, принципиально отличное от здоровья, естественным способом ее лечения является изгнание духа болезни из организма, в том числе с помощью отсылки его другим лицам. Характерен в этом смысле заговор, с перечислением потенциальных адресатов: «Икота, икота, иди на Федота, с Федота на Якова, с Якова на всякого, только на меня не переходи» (*Славянские древности* 1999, 402).

Болезнь служит кроме того и делу контроля над индивидом, она оказывается самым эффективным способом заставить его соблюдать установленные правила общежития. Этиологию икоты связывают не только со

злыми кознями недругов, но и с неправильным поведением самого больного: например, считают, что соответствующий болезнетворный дух проник в его тело в результате того, что человек либо заснул с открытым ртом, не перекрестив его предварительно, либо не перекрестил его во время еды или при зевоте.

Впрочем и сама зевота может трактоваться как симптом порчи или как заразный недуг. Непроизвольно зевающему человеку украинцы желают: «А в солому, а во двор!», мол, не на нас, поскольку зевание могло быть чревато для окружающих болезнью и даже смертью (там же, 305). Так же, видимо, реагировали русские и на чихание судя по следующему бранному пожеланию: «Чох на ветер: шкура на шест, а голова – чертям в сучку играть» (Даль 1980 IV, 608). Нарушение правил обращения с едой и питьем может быть чревато и чиханьем: например, ему подвержены те, кто, не перекрестившись, пьет ночью воду.

Наряду с прогностическим прочтением телесных движений и звуков и толкованием их как результата вмешательства посторонних лиц, возможен и другой способ интерпретации тех же явлений. Неконтролируемые, необъяснимые звуки, издаваемые телом, толкуются как внутренний голос, возвещающий правду. «Если отрыгается в гостях, то это добрая слава хозяину, который приготовил такое большое угощение» (Сергпутоўскі 1930, 130).<sup>2</sup> Голос тела считается более искренним, чем человеческая речь, поскольку тело не умеет врать; он подтверждает или, наоборот, опровергает словесное высказывание. «Если в беседе чихнешь, то это подкрепляет истину того, что говорится» (поэтому, видимо, при чихании говорят: «правда», а другие: «исполнение желания», «будьте здоровы и салфет вашей милости», а чихающие отвечают: «Красота вашей чести»);<sup>3</sup> «Кто поперхнетя в разговоре, тот хотел соврать» (Даль 1996, 103). Та же способность приписывается и дыханию, точнее сказать запаху, напрямую соотносимому с духом, и словом: ср. пословицы «Не бранись – нечисто во рту будет» и «не сквернит в уста, сквернит из уст» (Даль 1980 IV, 108, 195). «У которого человека смородит изо рта – в том несть правды», читаем в сборнике XVIII в. «Краткое описание внутренних и внешних частей и составов человеческих» (Смелянская 1994, 35).

Внутренний голос, открыто комментирующий речь говорящего, может отождествляться с душой. На Русском Севере о дурном запахе изо рта

<sup>2</sup> С этим представлением явно коррелируют многочисленные свидетельства иностранцев и XVII века и позже, вроде: «Они думают также, что невозможно оказать гостеприимство, или заключить тесную дружбу, не наевшись и не напившись предварительно за одним столом, и считают поэтому наполнение желудка пищею до тошноты и вином до опьянения, делом обычным и делающим честь» (Рейтенфельс 1906, 145).

<sup>3</sup> Свидетельство из Рязанской губ. Архив Института Этнологии и Антропологии РАН, ф. ОЛБАЭ, ед. хр. 124, л. 20.

говорили «душа смородяча» (СРНГ 1972, 281). Множество выражений, воспринимаемых сегодня как эвфемизмы, описывают все те звуки, которые в «приличном» обществе считается постыдно не только производить, но даже и называть. Побуждая человека заснуть, говорили: «Свищи, душа, через нос» (Даль 1980 I, 505) – то бишь храпи себе. Рыгать или икать называется «душа пузыри пускает» или «душа с богом беседует (разговаривает или только собирается разговаривать)» (там же). В случае продолжительной икоты страдающее тело может выступать в роли предмета этой долгой дискуссии, ср.: «Когда человек страдает икотой, то крестятся и говорят: „Душа беседует с Богом и его тело вспоминают“».<sup>4</sup>

В традиционной концепции душа человека не сводима к духовной деятельности, она не только противопоставляется плоти, она и есть плоть.<sup>5</sup> Владимир Даль, пытаясь свести русские поверья в единую систему и найти им соответствие в научном дискурсе, отмечает, что, с одной стороны, по представлениям народа, сердце лежит под грудной костью, под ложечкой, а с другой «сидит немножко пониже, в желудке», что «соответствует положению брюшных нервных узлов, называемых также брюшным мозгом и седалищем животной души» (Даль 1996, 74).

В русском языке душа не только орган чувств, синонимичный сердцу, она напрямую отождествляется также и с чревом, брюхом.<sup>6</sup> «Душа не сосед, пить-есть просит», читаем в словаре Даля (Даль 1980 I, 505). Она требует выпить («душа горит»), вкусно поесть (в *Домострое* описано, что готовить надо так, как «своя дупа любит»), отсюда многочисленные выражения со значением «полакомиться чем-нибудь»: псков. «душу привязать, просмагать, притешить» (ЛОС 1994, 67), а в литературном русском «есть как» или «сколько душа требует, сколько душе угодно». Причем желание это может быть настолько сильным, то душа готова покинуть тело (как при сильном испуге), только бы удовлетворить его: ср. пск. «Придѣш с казьбы, таг душа валицца, как хочьцца квасу» (там же, 69).

Еда может описываться как «душелюбная»: «приятная для вкуса, вкусная», и в этом случае она «приходится по душе» или «идет на душу» (СРНГ 1972, 281–282). Или, наоборот, пища оказывается «не по душе», или душа «не принимает» не понравившееся ей угощение, настолько, что «с

<sup>4</sup> Свидетельство из Рязанской губ. Архив Института Этнологии и Антропологии РАН, ф. ОЛЕАЭ, ед. кр. 124, л. 20.

<sup>5</sup> Она не только внутренняя сущность человека, она видна и снаружи, многие русские и украинские диалекты локализируют ее у основания шеи. (нижегор. «душье»: «горло, ямочка в нижней части горла»). Ср., например, «Надень душатку, штобь душу сагреть», «Што ты душу раскрыл и идѣш» (Манаенкова 1989, 60), а также выражение «душа нараспашку».

<sup>6</sup> Замечу попутно, что, по верованиям украинцев Подолья, местоположение души различно у мужчин и женщин: у мужчины душа около сердца, а у женщины – в животе (Moszynski 1967, 595).

души прет, рвет» (пск.) или «воротит». В XVII веке об отрывании или рвоте говорили «на души не устоить» (*СРЯ XI–XVII* 1977, 386), а в диалектах используются выражения «с души скинуть, сорвать» (волог., калуж., костром., самар.; *СРНГ* 1972, 281–282). Чтобы предупредить сей печальный исход, пьяница, поднося чару ко рту, предупреждает свою привередливую утробу: «Сторонись душа, оболью». В любом случае считается, что «душа меру знает» (Даль 1980 I, 504).<sup>7</sup>

Таким образом, в традиционном типе этикета контроль над телом оказывается задачей более сложной, чем в этикете, заимствованном из Западной Европы. Русский крестьянин, особенно за столом, обязан соблюдать больше правил, чем петровский идеальный шляхтич. Однако избегание, сокрытие всего того, что исходит изнутри тела, в частности звуков, иными словами «молчание» тела не является конечной целью традиционного деревенского воспитания, поскольку тело оказывается тем тугим узлом, в котором причудливо переплетаются и социальные связи, соединяющие индивида с другими людьми, и его взаимоотношения с потусторонними сферами. Куда более важным представляется внутренний этический контроль над мыслями и чувствами, в сочетании с глубоким доверием к движениям души, твердо и порой бесцеремонно выражающей свою волю через послушное ей тело.

## Л и т е р а т у р а

- Байбурич А.К., А.Л. Топорков. 1990. *У истоков этикета*. Л.
- Даль В.И. 1980. *Толковый словарь живого великорусского языка*. М.
- Даль В.И. 1996. *О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа*. СПб.
- Домострой. 1990. *Домострой*. Сост. Б.Б. Колесов. М.
- [Каменский Я А.]. 1792. *Правила благопристойности*. СПб.
- Лотман Ю.М. 1992. «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века». *Избранные статьи*. Т. I. Таллинн, 248–268.
- Манаенкова А.Ф. 1989. *Словарь русских говоров Белоруссии*. Минск.
- Мейерберг Август. 1874. *Путешествие в Московию барона Августина Мейерберга (...) к царю и великому князю Александру Михайловичу в 1661 г.* М.
- Никифоровский Н.Я. 1897. *Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах в Витебской Белоруссии*. Витебск.

<sup>7</sup> Ср. в том же контексте: «Рюмочку-другую лоблю пропустить по воскресеньям: в этот день душѣ оддых нужен» (ПОС, 66).

- Петрей Петр. 1997. «История о великом княжестве Московском». *О начале войн и смут в Московии*, 151–464. М.
- ПОС 1994. *Псковский областной словарь*. СПб. Т. X.
- Рейтенфельс Я. 1906. *Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии*. М.
- Сержпутоўскі А. 1930. *Прыткі і забавоны беларусаў паляшчукоў*. Менск.
- Славянские древности. 1999. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Под ред. Н.И. Толстого. М. Т. II.
- Смелянская Е.Б. 1994. «„Суеверная“ книжица первой половины XVIII в. из библиотеки Казанского университета», публ. Е.Б. Смелянской. *Живая старина*, 2, 33–36.
- Смирнова-Россет А.О. 1989. *Дневник. Воспоминания*. М.
- СРНГ 1972. *Словарь русских народных говоров*. II. Т. VIII.
- СРЯ XI–XVII 1977. *Словарь русского языка XI–XVII вв*. М. Т. IV.
- Энциклопедия суеверий. 1992. *Энциклопедия суеверий*. М.
- Юности честное зерцало. 1990. *Юности честное зерцало или показания к житейскому обхождению, собранное от разных авторов*. М. (репринт изд. 1717 г.).
- Elias N. 1976. *La civilisation des moeurs*. Paris.
- Moszynski K. 1967. *Kultura ludowa Slowian*. Warszawa. Т. II.
- Turner V. 1972. *Les Tambours d'affliction*. Paris.
- Zempléni A. 1982. „Anciens et nouveaux usages sociaux de la maladie en Afrique“, *Archives des sciences sociales des religions*. Т. LIV. № 1, 13–44.

Susanne Strätling

**DER KÖRPER DER SCHÖNEN REDE  
EINE RHETORIK DER SINNE IN KARION ISTOMINS  
BUCH DER LIEBE (KNIGA LJUBVI ZNAK V ČESTEN BRAK, 1689)**

**1. Der Körper in der Ästhetik**

Kaum eine Rede geht LiteraturwissenschaftlerInnen gegenwärtig so geläufig von den Lippen wie die vom Körper. Vom Körper der Schrift über den Körper des Buches bis zum Körper des Lesers werden die Instanzen und Träger literarischer Kommunikation einer diskursiven Somatisierung unterworfen. Darin spricht sich ein Erkenntnisinteresse aus, das sich, mit einer Formel Georges Didi-Hubermans (2002) gesprochen, auf den *corpus* im *opus* richtet. Dessen konkrete Gestalt ist so heterogen wie die Paradigmen, die zur seiner Analyse herangezogen werden. Unter dem Fokus der Korporalität interagieren und konkurrieren medienwissenschaftliche mit anthropologischen, materialitätstheoretische mit symboltheoretischen, wahrnehmungsphilosophische mit perzeptionsästhetischen Perspektiven. Entsprechend pendelt das, was – häufig genug metaphorisch – unter dem Begriff 'Körper' verhandelt wird, zwischen Physis und Maschine, zwischen Sensorium und Medium, zwischen Materie und Phantasma, zwischen Leib und Ding, zwischen Libido und Leibesübung. Denjenigen, die auch in abgeleiteten Körperbegriffen noch das Gespenst einer wiederzugewinnenden Gewissheit im Inkarnat des Fleisches wittern, hält man das Konzept eines *corps pluriel* entgegen. Der *corps pluriel* ist nicht nur metamorphotisch und vielfach, er setzt auch jedes Begehren nach einem ganzheitlichen Körperbild Defigurationen und Deformationen aus. Wenden sich nun auch die Anleihen im Begriffsregister der Leiblichkeit auch explizit gegen ein Denken in substantialistischer Eigentlichkeit, so sind sie gleichzeitig mehr als Metaphern. Was sie zusammenführt, scheint zunächst vor allem die Suche nach den Momenten im Kunstwerk und seiner Lektüre zu sein, die nicht restlos in Prozessen des Codierens und Decodierens aufgehen und damit Resistenzzonen des Bedeutens bilden. Es ist die Aufmerksamkeit für Beziehungen zum ästhetischen Objekt, die den affektiven Charakter der Rezeptionsgeschehens mit all seinen zugehörigen Akausmen in den Blick nehmen. Und es ist schließlich die Frage nach den sei es lustvollen, sei es traumatischen Überstimulierungen, die sowohl distanzierte Haltungen begriffsorientierten Verstehens wie auch einfühlungshermeneutische Umzirk-

lungen des Kunstwerks zerschlagen. Mögliche Alternativen dazu öffnen sich für Wahrnehmungsformen, wie sie etwa Roland Barthes (1989) mit dem Konzept des *punctum* oder Dieter Mersch (2002) mit der Profilierung der *ekstasis* im Sinne einer Heraus-Stehens aus den Ordnungen des Symbolischen vorgestellt haben. So divergent diese Ansätze auch sind, sie treffen sich darin, dass sie mit dem Körper zum einen die Materialität des gestalteten Stoffes wie auch den performativen Vollzug seiner Poiesis, seiner Präsentation und schließlich seiner Aneignung meinen. Jeder semiotische Akt wird darin rückgebunden an den unausweichlichen Umstand, dass „die Zeichen auf einer Körperlichkeit beruhen, auf einem Substrat, die der Signifikation eine Gestalt und Ortschaft verleiht und ihre Lektüre gleichwie ihre Kommunikation erst gestattet“ (Mersch 2002, 12). Indem diese Weisen des Verstehens den Semiotiken ästhetischer Kommunikation die Somatechniken ästhetischer Erfahrung zur Seite stellen, entsprechen sie einer Vermutung, die Bernhard Waldenfels (2002, 29) ebenso vorsichtig wie nachdrücklich formuliert hat: „Wir dürfen aber annehmen, daß es ein präsentatives Moment in jeglicher Repräsentation gibt, etwas, das nicht etwas, aber deswegen doch nicht nichts ist“.<sup>1</sup> Nach den präsentativen oder gar, wie Waldenfels sie nennt, depräsentativen Momenten zu fragen, heißt nun keineswegs, ungestört die Unmittelbarkeiten sinnlicher Erfahrung in Real-Präsenz aufzusuchen, sondern die Medien, Techniken und Praktiken in den Blick zu nehmen, die dem Artefakt und seiner Rezeption den Status eines Ereignisses verleihen, das bisweilen den Körper in einer irritierenden und verstörenden Form zum Fremdkörper werden lässt.<sup>2</sup> Es heißt auch nicht, die historischen Formationen zu ignorieren, die sich – wie das im Fall des russischen Barock zu sein scheint – gerade am Körper, an seinem Schema und seiner Gestalt, die Ordnung der Rep-

<sup>1</sup> Waldenfels geht es hier um das Erscheinen von etwas im (stellvertretenden, repräsentierenden) Modus des *als*. – Sucht man die verschiedenen Ansätze zusammenzuführen, so lassen sie sich auf die Kritik an der Ordnung der Repräsentation subsumieren.

<sup>2</sup> Ein solches Unterfangen gehörte möglicherweise, so lässt die aktuelle Theoriebildung vermuten, ins Register einer ‚Phänomenologie der Literatur‘, welche jene Abschattungen und Modifikationen des Erscheinens und Wahrnehmens zu fassen sucht, die zwischen Imagination und Wahrnehmung als Vermögen der Objektkonstitution liegen, die rezeptive Distanz aufdringlich übersteigen, ohne perzeptiv Präsenz zu erlangen, die Dingcharakter annehmen, ohne doch die Option der Chiffre einfach zu negieren. – Gerade für den hier verhandelten Zusammenhang ist aufschlussreich, dass es einer der einflussreichsten Rhetorik-Theoretiker ist, der zugleich eine Umakzentuierung der klassischen Phänomenologie hin zu einer Affektologie der Wahrnehmung geleistet hat. Vgl. Barthes (1989, 29f): „Außerdem war meine Phänomenologie bereit, sich auf eine Kraft einzulassen, den Affekt; der Affekt war die Größe, die ich nicht reduzieren wollte; da er unreduzierbar war, so war er gerade durch dadurch das Moment, auf das ich das Photo reduzieren wollte und mußte; konnte man aber an einer affektiven Intentionalität festhalten, an einer Annäherung an den Gegenstand, die sogleich von Verlangen, Abneigung, Sehnsucht nach Vergangenen und Euphorie durchdrungen wurden? Die klassische Phänomenologie, die, welche ich in meiner Jugend gekannt hatte (und es ist seither keine andere dazugekommen), hat meines Erinnerns niemals von Verlangen oder Trauer gesprochen.“

räsentation erschließen. Aber es heißt zugleich, sich für die Aspekte zu sensibilisieren, die aus dieser Ordnung herauszufallen drohen.

## 2. Der Körper in der Rhetorik

Diese vorläufigen Überlegungen wären an einem weiteren Körper zu spezifizieren; dem Körper der (schönen) Rede. Dieser ist in der Rhetorik ein mehrfacher: ein topologischer der Ortes, ein struktureller der Ordnung, ein tropologischer der Figur, ein gelehriger der Mnemotechnik und ein performativ-aktionaler des Vortrags. In jeder ihrem Produktionsstadien arbeitet die Rhetorik mit dem Körper, seiner Sensorik, seinem Schema und seinem Bild. Zunächst sollen die letzten drei etwas genauer betrachtet werden.

Roland Barthes, der in *Lust am Text* den Zusammenhang von Rhetorik und Körper als Moment einer Affektologie des Lesens punktuell anreißt, hat hier besonders an den fünften Systemort der Rhetorik, die *actio*, erinnert:

In der Antike enthielt die Rhetorik einen heute vergessenen, von den klassischen Kommentatoren unterschlagenen Teil: die *actio*, einen Komplex von Vorschriften zur körperlichen Entäußerung des Diskurses: es handelte sich um ein Schauspiel des Ausdrucks, bei dem der Schauspieler-Redner seine Entrüstung, sein Mitleid usw. „ausdrückt“ (Barthes 1974, 97).

Anschließend wird Barthes diese Art der expressiven Redeführung in ihrer Theatralität von einer zweiten Kunst der Rede als „Kunst, seinen Körper zu führen“ (ebd.), unterscheiden. Diese zweite Kunst baut auf der „Rauheit der Stimme“ auf und zielt auf den Körper der Rede, die „mit Haut bedeckte Sprache“. Sie verknüpft „Körper und Sprache“, nicht „Sinn und Sprache“ (98). Auch wenn Barthes das erste Modell verwirft, da es als darstellende oder sogar imitative Form nicht in sein Konzept der lustvollen Textualität und der Erotik der Lektüre gehören kann, lohnt es sich, noch einmal zum Ausdruckskörper zurückzukehren. Denn in ihm liegt ein Potenzial, das uns, wenn nicht zu einem Lusttext, so doch zu einem Liebestext führen soll, für den zutrifft, was Barthes für den körperlichen, d.h. sinnlichen Umgang mit der Sprache beschreibt: „Es geht darum, durch Transmutation [...] einen neuen alchimistischen Zustand der Sprachmaterie in Erscheinung treten zu lassen“ (48).

Diese Formulierung deutet schon an, dass die Suche nach dem Körper aus der *actio* zurückverweist in die vorangehenden Sektoren der Rhetorik, in denen der Körper als Figur konzeptualisiert wird. Noch vor der somatischen Operation des Übersetzens memorierter *images* in den agierenden Rednerkörper, noch bevor die Bild-Zeichen im Körper des Sprechers eine Physis erhalten, entsteht der Körper als Moment der Tropik aus der semiotischen Operation des Übersetzens von *res* und *verba* in *images*. Vom Körper der Trope ist keineswegs nur dort

zu sprechen, wo sich das Zeichen dezidiert in einen fiktiven Leib kleidet oder gar anthropomorphe Gestalt gibt, wie es in der Prosopopiia, der Hypotypose oder in der Allegorie der Fall ist. Vielmehr ist hier die sich bildlich ausstellende Materialität des Zeichens im tropologischen Konnex von *signum* und *soma* angesprochen. Dieser Konnex verdeutlicht, dass dasjenige, was pauschal als Körper bezeichnet wurde, in zwei Begriffe aufzuspalten wäre, um eine gedankliche von einer leiblichen Operation zu trennen. Im Bild wird der Körper zur Figur, in der *pronuntiatio* ist der Körper Leib, der sich unter dem Diktat der Figur zur Maske denaturalisiert.<sup>3</sup>

Diese Struktur wäre noch durch einen dritten Körper zu ergänzen. Es ist der Körper der *memoria*, auf den seitens einer medientheoretisch orientierten Literaturwissenschaft Stefan Rieger (1995; 1997) hingewiesen hat. Über Verfahren der technisch-simulativen Adressierung des Körpers erschließt Rieger das Paradigma mnemotechnischer Praktiken als kultur- und semiotische Präfiguration affektiver Erlebniswelten. Das, was Rieger unter den Vorzeichen von Virtualität und Simulakrisierung abhandelt, ist ein „gezielt eingesetztes Wissen um Affektstruktur und Wahrnehmungsphysiologie“, das sich in technisch generierten Halluzinationen ebenso durchsetzt wie in den regelgeleiteten Bilderproduktionen und Bildspeichern rhetorischer Systeme. Diese Verfahren der künstlichen Sinnesaffizierung laufen in der Konstruktion des erregten Körpers als eines simulativ-stimulativ erzeugten Phantasmas zusammen. Sie konstruieren imaginäre Welten unter einem „physiologischen a priori“ (Rieger 1995, 409).

So vollzieht der Körper der Rede im rhetorischen System eine Metamorphose vom *topos* der Bildfindung über den memorialen *topos* bis hin zur *persona* der Redeperformanz. Vom imaginären Bildkörper transformiert sich der *corpus* im *opus* in den darstellenden Sprecherkörper. Konstantes Merkmal der Körper ist vor allem eines: ihre Orientierung auf die sinnliche  *affectio* von Redner und Hörer.

Von den genannten drei Körpern der Rhetorik ist vor allem einer buchstäblich von einer Rhetorik des Körpers abhängig. Der Leib des Redners, dessen affekt-besetzter Einsatz sehr wesentlich die Effektrias (*docere, delectare* und *movere*) der Rede trägt, unterliegt einer symbolischen Codierung, in der sich rhetorischer Ausdruck mit physiognomischer und pathologischer Semiotik überschneidet.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Leib und Körper wären selbst noch einmal zu unterscheiden. Vgl. dazu zur Lippe (1988), der die Verschiebung von der Leiblichkeit zur Körperlichkeit als Folge kulturgeschichtlicher Vermessungen des Menschen seit der Renaissance beschrieben hat. Dazu auch Waldenfels (1999, 35 und 1989).

<sup>4</sup> Diese Überschneidung ist gerade für die kulturgeschichtliche Entwicklung der russischen Kultur im 17. Jahrhundert nicht zu unterschätzen, denn hier überlagern sich zwei Prozesse: zum einen bringt das 17. Jahrhundert eine Fülle an Traktaten hervor, die auf der Grundlage physiologischer Symptomatik die Sprache des Leibes als Sprache der (menschlichen, biologischen) Natur deuten, bei der sich auf der Oberfläche des Körpers „ein Inneres als Äußeres“

Körperreize und Sprechakte zu einem physio-rhetorischen Expressionsgefüge verkoppeln zu können, verlangt ein umfassendes Wissen über medizinische Muster einer körperlichen Zeichenkunde der Symptomatik. Die Verzeichnung des Körpers ist gewissermaßen die Voraussetzung, um ihn zum Sprechen zu bringen, zum sprechenden Gesicht zu machen. Man muss den Körper einer systematischen Lektüre unterziehen, um ihm ein Verborgenes, Unsichtbares zu entlocken. Sobald nun eine physiognomisch-symptomatische Ausdrucksleiblichkeit beginnt, den Körper semiotisch zu kodifizieren und seinen Reaktionen und Formen feste Topoi zuzuordnen, beginnt sie, wie Mersch (2002, 52) feststellt, auf eine Ablösung der Linguistik des Leibes durch eine Rhetorik der Leiblichkeit zu zielen. An dieser Stelle setzt der Körper der Rede ein, der die sogenannten natürlichen Zeichen des Leibes zu künstlichen Zeichen des Körpers umdeutet und Fleisch zur theatralischen Inszenierungsmasse macht. Die rhetorische Maske, die sich der Redner anlegt, überformt die symptomatische Verschränkung von Code und Körper durch ein figuratives Darstellungsdispositiv, in dem die symbolischen Regeln des zeremonialisierten Ausdrucks selbst ausgestellt werden. Verwandeln auch beide, psychosomatische Physiognomik und rhetorischer Ausdruck, den Körper in eine Zeichenfläche, so führt doch die Implementierung des Körperwissens in den performativen Redeakt und seine inszenierte Affektstruktur zu einer Pervertierung der Repräsentationsleistung von Körper-Chiffren.<sup>5</sup>

Der Körper der schönen Rede oszilliert dergestalt zwischen zweierlei Optionen: Dem Entwerfen einer Sprache *des* Körpers oder dem Entwerfen einer Sprache *am* Körper. Dieser Körper kann dabei zum Schema werden, anhand dessen Sprache ihre Figurativität und damit ihre Bildlichkeit als sensorische Stimulationen in der Ausdrucksleiblichkeit entfaltet. Was Körper ist, wird damit zum affektiven Bild-Körper. Es ist genau diese Doppelung, die für den frühen russischen Barock eine der größten Herausforderungen darstellt.

---

preisgibt und beides zueinander in analogischem Zusammenhang steht. Vgl. z.B. die *personniki* des 17. Jh.

<sup>5</sup> Anhand der diskursiven Verbindungslinien zwischen barocker Rhetorik der Affekte, physiognomischer und pathologischer Semiotik und Sprachphilosophie führt Campe (1990) aus, wie das Affektwissen von Rhetorik, Seelenkunde und Medizin mit der Einfügung des Affekts in die Repräsentation von Sprache auseinander- und in einen neuen funktionalen Zusammenhang eintritt.

### 3. Prosopopoiia: Redekörper und Rednerkörper

Karion Istomin (ca. 1640-1718/22), eine der spektakulärsten Rednerfiguren im Moskau des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, nimmt die mediale Metapher vom Körper der Rede wörtlich, um aus ihrer Buchstäblichkeit eine allegorische Figurativität des Bild-Körpers zu entfalten. 1689 überreicht er anlässlich der Hochzeit Petrs I. mit Evdokija Lopuchina dem Brautpaar sein *Buch der Liebe zum Zeichen der ehrenvollen Ehe* (*Kniga ljubvi znak v čestn brač*). Die Hochzeitsgabe entdeckt die Sinnbilder dieser Liebe als Bild-Sinne des Körpers. In der reich ausgestatteten Handschrift, die als eine der wichtigsten Prachthandschriften des frühen russischen Barock gelten kann, entbietet Karion Istomin dem Paar einen Gruß, der zwischen *signum* (znak) und *sensus* (čuvstvo) angesiedelt ist. Dazu bedient er sich dreier Medien: der Schrift und ihrer Ornamentierung in anthropomorphen Figureninitialen, des Bildes und seiner emblematischen Darstellung von Körperteilen und sensorischen Vermögen sowie als drittes der Rede, die in der Prosopopoiia einen fiktiven Körper erhält.

Strukturelle Grundlage des Epithalamions ist das korporale Schema von Kopf bis Fuß durchdeklinierter Körperteile und der ihnen zugeordneten Sinne. Die *dispositio* folgt streng einer *ordo corporalis*. „Zur Zarenhochzeit sollen die Sinne / ihren Gruß [Grußzeichen] darbringen“ („Potrebno čuvstvam na carskie brački // privetstvennija prinostiti znaki“; Karion Istomin 1989 [1969], 7)<sup>6</sup> – so lauten die den Hauptteil einleitenden Verse. Beginnend mit dem Herz überbringen nach Aufforderung durch den Verstand (*um*) nacheinander Gesichtssinn (*videnie*), Gehörsinn (*slyšanie*), Geschmackssinn (*vkusenie*), Tastsinn (*osjazanie*) und Füße (*nogi*) dem Herrscherpaar ihren festtäglichen Gruß. Jede dieser Redeeinheiten beginnt mit einer Frage des Verstandes, die als Devise fungiert, darauf folgt eine Federzeichnung des angesprochenen Sinns bzw. Organs als Ikon, und seine Antwort im Sinne einer *subscriptio*. Das Ende der Sinnes-Rede ist jeweils mit einem Emblem markiert, in dem das jeweilige sensorische Vermögen noch einmal einer ikonographischen Transfiguration unterzogen wird.

Die gesamte *Kniga ljubvi* wird sich an diesen emblematischen Aufbau halten, sowohl im Aufbau der Kapitel wie auch ihrer Illustrationen. In jedem Textteil schieben sich aufs neue zwischen das Motto in Frageform und die *subscriptio* als Panegyrikon des körperlichen *sensus* die im neuen Stil des *živopodobie* gemalten Körperteile. (→ Abb. 1-10) Diese figurieren ihre Rede dahingehend, dass die emblematische Tradition des Darstellens und Bedeutens zur prosopopöischen Figur des rhetorischen Verkörpers wird. In seinen Grußworten reflektiert jeder der Sinne die von ihm dargebotenen Zeichen der Liebe im Hinblick auf ihre spezifische perzeptiv und performative Qualität. So gibt die Frage des Verstandes dem Tastsinn nicht nur „ljubeznost“ in die zartfühlenden

<sup>6</sup> Übersetzung hier und im Folgenden von der Verf.

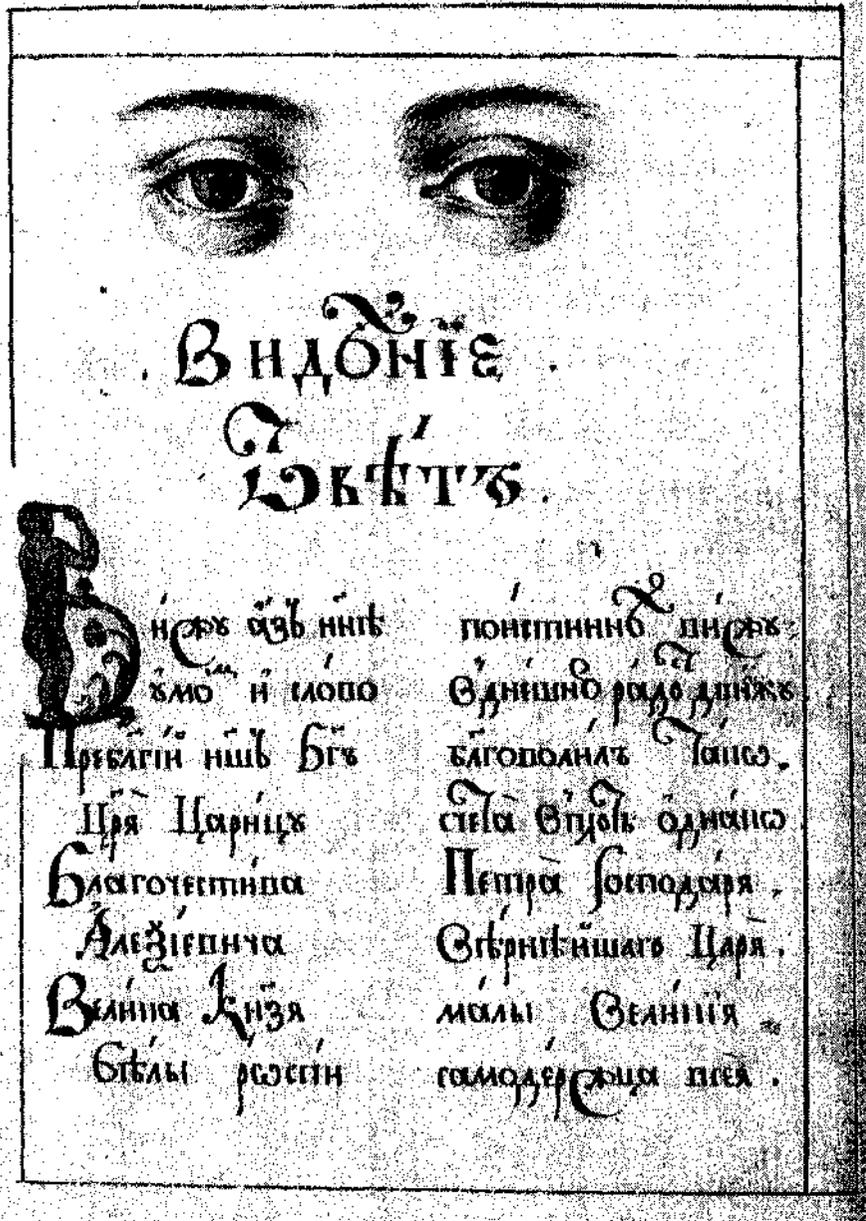


Abb. 1: Karion Istomin 1989 [1689], 13v – 14

ВОЗДЫГНИТЕ НА НЕБО ОЧИ ВАШИ  
И ПОСЯДИТЕ ПО ЗЕМЛИ ДОБРАГО ПЛОДА



ИЛИСЯ РАНА ГЛАЗА  
СОТВОРИ СЯ ПУТЕМ И СТЫМ  
ИНАЧЕ УИЗНАЕШЬ СЕБЯ



АСТРОНОМЫ ЗРЯ ХИТРОСТЬЮ ПО НЕБ  
ПРОЗНАЮЩИЕ В МИРЕ СЕБЯ ПОТРЕБУ  
ПОТРЕБА ЦРЬ БЫЛА ВРЕМЯ НЫН  
С ЦРЬЕВ СЯНТЬ ОТ ЦРЬИ СЯНТЬ



# СЛЫШАНИЕ

## ЗВОНЪ



Ушныи слыши	Бра црїи челоука
Лдан радостно сплчуе	Горькоу
Липи тумпаны	В'слаетъ госташа
Црѣ Царнцѣ	дору приношадѣтѣ
Злато Буссоны	Каменн дрсѣиши
оидраѣтѣ сафры	и ныи мноѣиши
Благомои бра	са в'чель хрѣстѣ к'наи
днѣ спряѣ црѣ	Царнцѣ извѣрѣннѣ

Abb. 3: Karion Istomin 1989 [1689], 8



Abb. 4: Karion Istomin 1989 [1689], 9



# ВКЪЩЕНІЕ

## И СЪВѢЩІЕ



Царя прѣдъ  
 ре дано чини  
 И нѣмѣ в сѣбѣ  
 да сѣди царин  
 Но сѣдотъ на  
 сѣхъ Црь Петръ  
 Азѣвнѣ  
 Судокѣд

Сѣдѣ азѣ пѣшед  
 Та разѣмѣнѣ  
 мѣнно торѣнѣ  
 Сѣнно бѣрѣнѣ  
 Сѣлѣо проѣнѣ  
 Брѣнѣ прѣвѣнѣ  
 съ Царнѣд нѣнѣ  
 Зарѣнѣнѣ по тѣнѣ

Abb. 5: Karion Istomin 1989 [1689], 10



Abb. 6: Karion Istomin 1989 [1689], 11



# ВЪЗАНІЕ

## СВОТО



ВПЕЧАТАЕМЪ И МЫ  
 ННІЕ **С**В О ПНІУ  
 ЧТО ТИ ПРИНЕСЕМЪ  
 КИИ ПА **В**ПЛЕТЕМЪ  
 СЪА ВПЕЧАТАЕМЪ  
 МЪДРЕ СТРОЯЩЕ  
 ЧТО **С**ВЕ ПРИНЕСЕМЪ  
 РОУГЪ ДА СІЕ

ЧТО АИ СЪЯЗСАЕМЪ  
 ЦПІЕ ПОЗЛАЩЕ  
 СЪ ПРЪ ПРЕСТАИ  
 ВОНЕЦЪ СО ПЕСЕАИ  
 СЪАГЪ КЕМНИ СЪАЩ  
 ЦПІПОЩЕ ДЕРСАЩ  
 И ЧМАТЪ ВПЕЧАТАЕМЪ  
 ПРЪ ТИ СПЕЧАТАЕМЪ

Abb. 7: Karion Istomin 1989 [1689], 12



Abb. 8: Karion Istomin 1989 [1689], 13

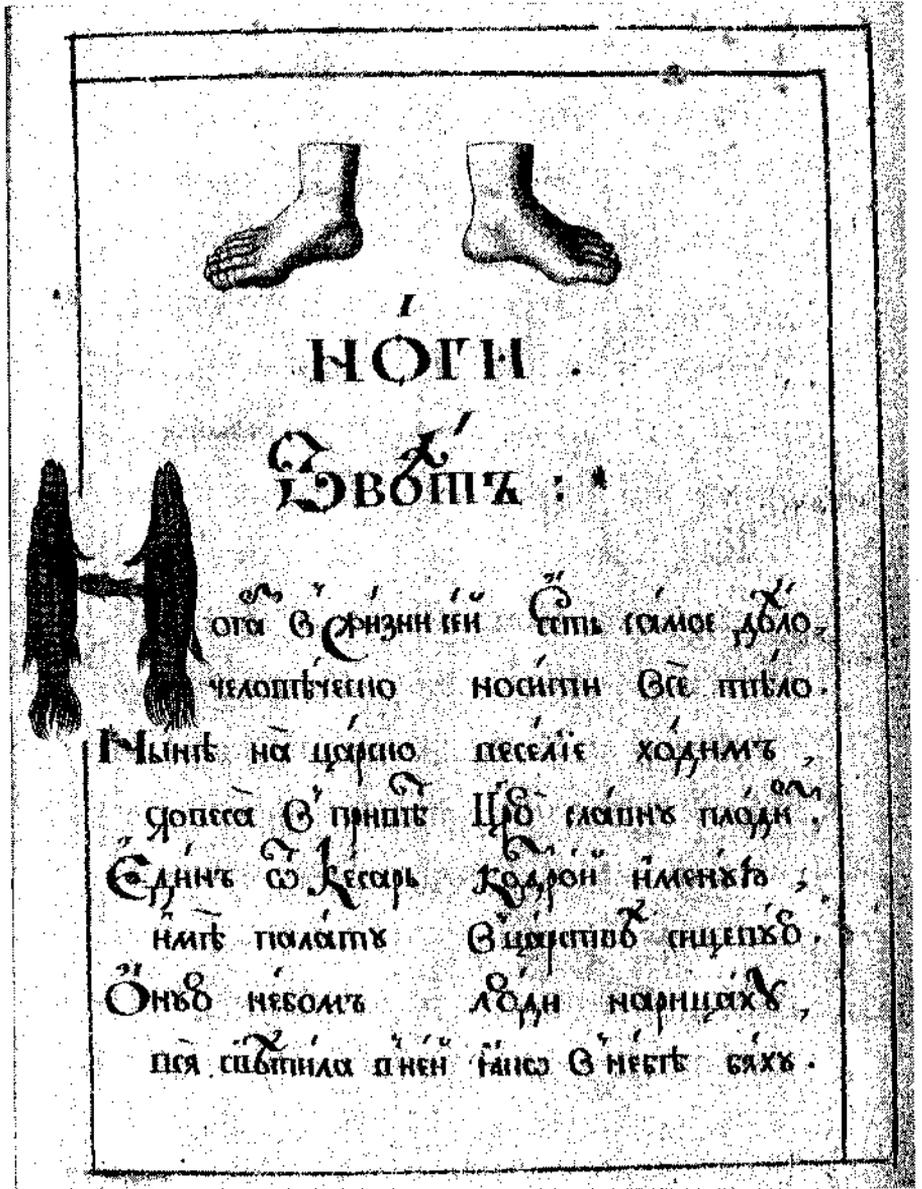


Abb. 9: Karion Istomin 1989 [1689], 16



Abb. 10: Karion Istomin 1989 [1689], 17

Hände („osjazatelnj v ljubeznosti ruki“), sondern auch einen Bogen, mit dem gezielt und mit Scharfsinn das passende Wort aufgefunden werden kann („v slovesa i vy natjagajte luki“). Der Tastsinn reagiert darauf mit den Worten „Auch wir fühlen, was wir berühren, / doch heute werden wir auf dem Fest des Zaren singen. / Was wir Dir bringen und womit wir Dich krönen, / das wollen wir Dir, oh Zar, singen“ („Čuvstvuem i my čto li osjazaem, / nyne že v piru carstem vozglašaem. / Čto že prinesem i čim uvenčaem, / razve da sie carju ti spevaem“). Der singende Sinn selbst konzeptualisiert seinen Preis als Wortflechtereie, womit die auditiv-haptische Metapher des ‚einfühlsamen‘ Gesangs durch die textil-taktile des Flechtens überlagert wird, in der die geschickten Finger des Sängers ihr *slovopletenie* als Kranz dem Zaren darbringen. Den Glückwunsch beschließt die Prophezeiung, der Zar werde durch sein gottgefälliges und philosophisches (!) Regententum den „Himmel mit Händen spüren“ („za se i nebo osjažeš' rukami“) (Karion Istomin 1689 [1989], 13v-14v).

Diese Struktur entspricht einer Emblemattik-Konzeption, wie wir sie von Simeon Polockij kennen. In einem kurzen Poetikfragment Simeons ist als dritte Regel der emblematischen Konstruktion ein *prosopopoisches* Modell unterlegt:

Drittens: In das Emblem soll die stilistische Figur der Personifikation (*prosopopojia*) mit *concettistischen* Dialogen in Frage-Antwort-Struktur eingeführt werden. Die wichtigsten Worte des Dialogs oder die Bezeichnung der Personifikation soll man darüber schreiben, der apostrophierte Begriff soll sich dabei mit der Allegorie überschneiden.

третье: в эмблеме должна быть введена стилистическая фигура персонификации (*prosoporočija*) с остроумными в вопросно-ответной форме диалогами. наиболее значимые слова диалога или наименование персонификации следует написать сверху, апострофируемое же понятие должно пересекаться с аллегорией (zit. nach Sazonova 1991, 93).<sup>7</sup>

Das Emblem, das Karion auch seinen didaktischen Texten, v.a. seiner *ABC-Fibel* (*Bukvar'*, 1684), strukturell zugrunde legt (vgl. Abb. 11), erweist sich als dasjenige Genre, welches aus Sprachfiguren Redekörper hervorzutreiben vermag. Die Emblemattik des *prosopon poiein* bedient zum einen den konventionalisierten Anspruch einer wechselseitigen Ausdeutungs- und Darstellungsbeziehung *pikturaler* und *skripturaler* Elemente. Gleichzeitig deutet sich an, dass das Emblem Medium zur Zerlegung des Sinns in Sinne, des *sensus* in eine *Partial-Sensorik* ist, die mit der Physiologisierung eines symbolischen Zusammenhangs eine organische (und) semantische Ordnung systematisch subvertiert.

Lidija Sazonova, Herausgeberin und Kommentatorin der *Kniga ljubvi*, vermutet, das seelische und körperliche Universum des Menschen habe hier als eine

<sup>7</sup> Original: Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Drevnych Aktov [RGADA], Sobranie rukopisej moskovskoj Sinodal'noj tipografii, Fond 381, No 1791, 2v-3.

Art „rhetorisches Paradigma für poetische Beschreibungen gedient“ („on služil svoego roda ritoričeskoj paradigmoj dlja poëtičeskich opisanij“) Sie liest die *Kniga ljubvi* als „mythopoetisches Weltmodell“ („mifopoëtičeskaja model' mira“) und sieht die Vervielfältigung der Perspektiven, die durch die Allegorizität des Textes entsteht, in der Vollständigkeit des so repräsentierten lebendigen Menschenkörpers als eines semantisch stabilen Signifikats unifiziert (Sazonova 1989, 76). Die eigenwillige Verschränkung sinnesallegorischer Modelle mit frühneuzeitlichen Mikro-/Makrokosmos-Vorstellungen, welche aus der Sinnbildlichkeit einen sprechenden Ausdruckskörper entfalten, wäre nun ausgehend von Sazonovas Analyse noch einmal im Hinblick auf ihre poetisch-rhetorische Funktionalisierung hin zu überprüfen. Denn Karion Istomin legt seinem Buch kein Konzept von Körpersprache zugrunde, das sich einer Lesbarmachung des Leibes bedient, die in Senso-Chiffren analoge Signaturen des Universums erkennt. Das Körperschema, das die *Kniga ljubvi* strukturiert, steht in einer doppelten Funktion von Gestalt: Indem Karion Istomin den materiellen Träger des symbolischen Akts zum Aktanten gestaltet und die Struktur panegyrischen Sprechens über den Körper (des Zeichens) aufbaut, verbildlicht er nicht nur die materiell-physische Bedingung des Sprechaktes, seine Bindung an den Körper des Redners. Er diskutiert darüber hinaus im Embryonalstadium russischer Rhetorikrezeption Rhetorizität über den Körper und implementiert der Redeordnung eine simulierte Sensualität. Das *Buch der Liebe* schlägt damit nichts weniger vor, als Rhetorik nicht nur als Wissenschaft vom Sprechen, sondern als Wissen über die Instrumentalisierung und Manipulierung der Sinne zu begreifen. Rhetorik ist nicht nur eine ästhetische Disziplin, sondern eine ästhetische Praktik.

Als dinghafte Konjunktion nun simuliert das *Buch der Liebe* innerhalb einer anthropomorphen Figur Geschlossenheit. Diese suspendiert in ihrer Figurativität aber sowohl die Kohärenz präsenzemphatischer Leiblichkeit der Kommunikation wie auch den Zusammenhalt organistischer Referenz am Bau von Gliedmaßen. Wenn Karion das Konzept der Körpersprache als Prosopopoiia sprechender Organe realisiert, dann ist, Bettine Menke (2000) hat das nachdrücklich gezeigt, jede Lektüre des Leibzeichens als natürlicher, unverstellter Ausdruck unterbunden. Karions somatologische Rede basiert nicht auf der Übersetzungsleistung eines verborgenen Sinns als Anzeichen an die textualisierte Oberfläche eines Körpers. Ihre *ars oratoria* performiert die Rhetorik der Leiblichkeit als inszenierte Parade der Sinne, als sinnliche *factio personae* des entblößten Rede-Körpers. Dazu wird die situationale Performanz des Sprechakts zu einer theatralischen Szene geformt. Karion sieht sich in diesem Ansatz zweifelsohne inspiriert vom Theater, das Russland etwa zeitgleich adaptiert. Als performative Kunstform, die über den Körper des Schauspielers als Medium verläuft, setzt sie genau jenes Bewusstsein für das Kippspiel von Präsenz und Fiktivität der *perso-*

na voraus, das Karions szenische Interaktionen zwischen Verstand und Sinn prägt. Es ist gerade die neuentdeckte Sonderform literarischer Kommunikation und ihre spezifische Ambivalenz präsender und absenter Körper, wahrnehmbarer und imaginierter Aktanten, die eine zentrale Folie für Karions Liebespolylog bildet.<sup>8</sup> Daran zeigt sich, dass über das tropische Bild des Redekörpers eingesetzt ist, um leibliche Kommunikation ästhetisch als Alteritätserfahrung zu simulieren. Es geht im *Buch der Liebe* um eine Aisthesis der Performanz, die eine der performativen Tropizität ist. Im Schnittpunkt dieser beiden Modi befindet sich der Körper des Redners als Figur und die Figur des tropischen Bildes als Körper.

Nun ist der Körper gleichwohl nicht nur Medium eines Panegyrikons der Sinne, welche die altrussische Kultur traditionell zum verdächtigen anthropologischen Außen zählt. Er untersteht zum einen der Hoheit des Verstandes,<sup>9</sup> zum anderen initiiert er sich – und das noch bevor der Verstand zur Sprache kommt – als eine Rede des Innen: Das Enkomion der oratorischen Organe eröffnet mit einem sprechenden Herz, dem Organ der Liebe (→ Abb. 12). Das Herz der Rede schlägt inmitten eines zerschlagenen Textkörpers, im Zentrum seiner rhombisch eingegrenzten *inscriptio*: der erste Teil „das demütige Herz“ („serdce smireno“) steht oben, der zweite Teil „erscheint im Wort“ („v slově javlenno“) unten, der dritte Teil „zur zaristischen Herrschaft“ („k carstěj deržavě“) links und der vierte Teil „zum Ruhme Russlands“ („rossijskoj slavě“) rechts (in der Reihenfolge markiert durch Buchstaben/Zahlen). Das erste textintegrierte Emblem des *Buchs der Liebe* zeichnet sich durch einen Umgang mit der emblematischen Tradition aus, der zwischen Originalität und Ungeübtheit liegt. Vor allem irritiert die *pictura*, die eine stilisierte Herzikonographie im Wortsinne organisiatisch verfremdet. Fast muss man von einer Fehlübersetzung der Devise sprechen, die vorgibt, das „demütige Herz in der Sprache zum Erscheinen“ zu brin-

<sup>8</sup> Man könnte versucht sein, hierin eine Wiederbelebung körperorientierter Präsentationsformen mittelalterlicher Sänger zu sehen, d.h. eine Konstellation oraler Poesie, wie sie Zumthor (1993) beschrieben hat. Gumbrecht (1988, 25) geht davon aus, dass für diese prätypographische Formation der Körper „Träger und Quelle des Sinns zugleich“ gewesen sei. Diese Einschätzung trifft jedoch nur zum Teil zu, denn der Sänger, der bei Karion eher *poeta doctus* als Rhapsode ist, reaktiviert für sein Epithalamion keineswegs lediglich die raumzeitliche Ko-Präsenz mediaevaler Festgesänge.

<sup>9</sup> Vgl. zu dieser Unterordnung das Hexaemeron des Exarchen Johannes, der für die altrussische Kultur zentrale Bedeutung hatte. Ganz in platonischer Tradition erscheint der Verstand beim Exarchen als Herrscher auf dem Thron, der die Informationen der Sinne dirigiert, verarbeitet und von ihrem dinglichen Bodensatz klärt. Die Setzung des Herzens als Liebessymbol interferiert mit der Position des Geistes als Zeremonienmeister des Sinnenreigens. Hier stehen sich einmal die platonische Tradition, die das Haupt als Sitz des unsterblichen Seelenteils und der Vernunft sieht, und die aristotelische Sichtweise des Herzens als vornehmsten Seelenteils, das bei Augustinus dann zum Zentrum der Persönlichkeit wird, „ohne daß zwischen ‚cor‘ [als organischen Zentrums des begehrenden Seelenteils] und ‚anima‘ klar zu unterscheiden wäre“ (Dinzelbacher 1981, 199) gegenüber.

gen. Vor die Spiritualisierung des Fleisches drängt sich seine physiomorphe Darstellung. Um das Herz in eine spiritualisierte Herzenssprache symbolisierter Aufrichtigkeit und Innerlichkeit zurückzubinden, ist ihm sein Redebegehren „želaju“ („ich wünsche“) längs eingeschrieben. Rechts daneben gedrängt findet die *subscriptio* kaum mehr Platz für ihre Einlösung des Herzensversprechens, des physiologisierten *sermon cordis*, der mit eben jenem „želaju“ einsetzt. Die ersten Verse variieren die *inscriptio*, führen allerdings eine bezeichnende Doppeldeutigkeit ein. „Želaju v Božě / Bytí věk v složě/ gospoda čtíti / dobra tvoriti / Carju caricě / v slavě velice“ kann zum einen heißen „Ich wünsche in Gott / auf ewig zu sein, in Eintracht / den Herrn zu ehren / und Gutes zu tun / dem Zaren und der Zarin / in großem Ruhm“. Zugleich spielen die Verse mit der Doppelcodierung von *slog* als Einheit und Vers, so dass auch zu lesen wäre: „Ich wünsche in Gott / auf ewig zu sein, in Versen / den Herrn zu ehren / und Gutes zu tun / dem Zaren und der Zarin / in großem Ruhm“. Der weitere Text sucht diese Ambivalenz aufzufangen. Die sich autopoietisch als ‚složenie stichov‘ reflektierende *subscriptio* schließt mit „Amen“ und wird so gleichsam von einer emblematischen Ausdeutungsformel zum Gebet umcodiert.

Bereits das Panegyrikon des ersten Organs legt in Pendeln zwischen Physis und *pneuma*, zwischen Leib und *logos* nahe, das Bild des tropisch sprechenden Körper(teils) neben seiner Funktion als Stifter einer Kohärenz des Sinns in Ausdrucksleiblichkeit auch als Mechanismus der Zerteilung dieses signifikativen Korsetts im allegorischen Sprechen seiner organischen Fragmente zu sehen. Wird Sprache Körper, so zerfällt sie den Körper zur Figur. Diese Figurativität ist auch eine der Schrift. Ein entscheidender Prätext für Karion Istomins *Kniga ljubvi* dürfte in dieser Hinsicht Simeon Polockijs Panegyrikon *Der Russische Adler (Orel Rossijskij, 1667)* gewesen sein.<sup>10</sup> Simeon verfasst den *Orel Rossijskij* anlässlich der Geburt des Zarewitsch Aleksej Alekseevič und widmet ihn Vater und Sohn zugleich.<sup>11</sup> Der *Orel Rossijskij* enthält eines der wohl berühmtesten Figurengedichte des russischen Barock, ein herzförmiges *carmen figuratum*, das mit einem Lukas-Zitat „Denn wes das Herz voll ist, des geht der Mund über“ (Lk 6, 45) („Ot izbytky serdca usta glagoljut“) überschrieben ist und dem ebenfalls eine epideiktische Rede in der ersten Person buchstäblich eingeschrieben ist (→ Abb. 13). Was die Lippen der Schrift hier verkünden, ist nicht nur ein Enkomion auf den Zaren und sein neugeborenes Namensdoppel. Wovon sie vor allem sprechen, ist die Verschlussheit des Herzens vor der Welt und die Un-

<sup>10</sup> Ein weiterer möglicher Prätext ist wohl in Simeon Polockijs Trauerpanegyrikon *Freny, ili Plači* (1669) zu sehen, das auf einer emblematischen Struktur aufbaut. Laut Sazonova enthält die Handschrift Skizzen (ihrer Ansicht nach von Simeons Hand) zur den Bildelementen der Embleme. Das erste Emblem zeige unter der *inscriptio* „Serdce carevo v ruke božiej“ („Des Zaren Herz in Gottes Hand“) eine Hand, die aus einer Wolke kommt und ein bekröntes Herz hält. Das entspricht dem Emblem „In manu Dei cor Regis“ in Rollenhagen (1613, No 46), wobei, wie Sazonova bemerkt, die *subscriptio* sich unterscheidet.

<sup>11</sup> Simeon Polockij (1915).

sagbarkeit der Herzensrede. „Es gibt kein Fenster, das den Menschen Einblick in meine Geheimnisse gewähren könnte, / und die Lippen sind keine Türen, sie herauszulassen [...] Meine Geheimnisse zu kennen / ist niemandem von Gott gegeben“ („Něst' okna ljudem do tajny moeja, / Ašče ust dverjami ne izjavljaju eja [...] Soveršenno že tajny moja znati / neizvoli Bog komu libo dati“).<sup>12</sup> Den rhetorischen Unsagbarkeitstopos der Herzensrede wendet Simeon in den Unlesbarkeitstopos einer graphischen Figur. Gerade vor dem Hintergrund der eigenwilligen Emblem-Rezeption im russischen Frühbarock, könnte man das Figuren-Gedicht mit Sazonova (1991, 88) als ein Emblem lesen, in dem *pictura* und *scriptio* miteinander verschmelzen bzw. die *pictura* sich in der Schrift auflöst und zugleich die Graphie zum Bildzeichen umgestaltet.

Anders Karion Istomin. Er wählt eine Lösung, die nicht auf eine Schriftbildlichkeit hinausläuft, sondern die Bi-Medialität des Emblems einsetzt, um sein Konzept einer Sprachbildlichkeit zu konfigurieren. Zugleich integriert auch er in die *Kniga ljubvi* Hybridbildungen graphischer Ikonizität. Es ist mehr als eine Randbemerkung wert, dass Karion Istomin das Prinzip des Körperschemas nicht nur der Sprache, sondern auch der Schrift zugrunde legt. Neben Rede-Körpern stehen hier Schrift-Figuren. Fünf Jahre zuvor, in seinem gravierten *Bukvar'* (1684), setzt Karion bzw. sein Kupferstecher Bunin erstmals Variationen des gerüsteten, bekleideten oder auch nackten Körpers ein (vgl. Abb. 11). Die Initialen der *Kniga ljubvi* sind ebenfalls fast durchgängig in anthropomorphem Substitutionsornament gehalten. Es werden auch Tier-Initialen verwendet, bevorzugt jedoch nackte Menschenkörper in die geometrische Ordnung der Letter eingespannt. Dabei ist auffällig, dass die Zeichnung dieser Schrift-Körper den Darstellungstraditionen der altrussischen Malerei folgt und sich deutlich vom illusionistischen Stil der restlichen Illumination absetzt.<sup>13</sup> Das Programm, das die Auseinandersetzung zwischen Alphabet und Anatomie verfolgt, ist jedoch dem der anderen Bildelemente analog: Es betreibt eine Unterwerfung des Körpers unter das Regulatorium eines figurativen Codes, die konstant in eine Unterwerfung dieses Codes unter den Körper umzukippen droht. Die „Physiognomie des Buchstabens“ (Gross 2000, 154) treibt dabei in der Verschränkung der Letter nach dem Maß des Menschen eine Figurativität des Körpers hervor, die die Grenzen und Potenzen symbolischer Signifikation am menschlichen Körper sucht. Um dem Zeichenwert und seiner Repräsentationsfunktion zu genügen ist der Körper hier häufig genug nur mehr als Fremdkörper identifizierbar, der das Andere des Zeichens sichtbar macht. Damit ergänzt und variiert die Anatomie der Schrift die Sensorik der Rede. Und sie tut das, indem sie die Frage nach dem

<sup>12</sup> Der Text beweist zudem, dass das Thema der Herzensrede als erotischer Rede durchaus auch in diese Form epideiktischer Rede integriert werden kann. „Oh, Herr, wen Du liebst, den lasse ich in mein Bett“ („o Bože, kogo ljubiši pušću v moe lože“) heißt es bei Simeon.

<sup>13</sup> Man muss wohl vermuten, dass die Gestaltung der Initialen und der Embleme und Miniaturen nicht von demselben Künstler vorgenommen wurde.

figurativen *ornatus* als *corpus* der Rede in das *Ornament* anthropomorpher Figureninitialen wendet.

#### 4. Anatomie + Affekt = Liebe

Doch noch einmal zurück vom Körper der Schrift zum Körper der Rede. Mit der Strukturierung der *figurae elocutionis* und der *dispositio* nach anatomischen Prinzipien konzeptualisiert Karion die Sprachfigur als Körper und nimmt den Körper des Redners als Figur in die Rede hinein. Die bildhaft codierte Figur des Sprechens, der von Kopf bis Fuß redende Leib als Leib der Rede ist Gestalt der *ars oratoria* selbst. Eine solche enge Verschmelzung von Körper und Rede kennt die Rhetorik sonst nur aus der Lehre der Affekte als Ausdruckslehre, die sich auf den Körper wie auch auf die Sprache bezieht, indem sie das eine zum anderen macht. Gestik, Mimik und Artikulation treten als Expressionsfiguren neben die sprachlichen Figuren und zu diesen in eine Darstellungsbeziehung ein. In der Affektenlehre werden Sprache und Körper figurativ aufeinander abgestimmt, um Körper, Sprache und Handeln im Sprechakt optimal miteinander zu verschalten.

Zugleich bietet die Affektenlehre vielleicht auch den Schlüssel für einen bisher vernachlässigten Aspekt von Karions Epithalamion. Dieses ist nicht nur ein Text, der seine Rhetorik über den Körper ausagiert, sondern es ist zugleich – wie der Titel schon sagt – ein *Buch der Liebe*. Was die Partialsinne dem Zaren überbringen, sind Liebesgrüße. Karion Istomin entdeckt mit dem Körper als tropisches Redeschema auch die Liebe als Kommunikationsmedium. Der Liebes-Diskurs weiß wie kaum ein anderer die Effekte seines symbolischen Handelns aufwändig in Szene zu setzen und hat zugleich auch das im Blick, was Luhmann (1990, 31) die „symbiotischen Symbole“ nennt, also den Körperbezug der Kommunikation. Das meint hier vor allem: einen Körper zur Rede aufzufordern, ihn zum sprechen zu bringen und dies in einer affektiv gesteigerten Form. Der Affekt arbeitet über die Auslagerung des Bildes in den erregten, provozierten, befallenen Körper. Eben jener affektästhetische Aspekt der *vis oratoria*, der besagt, dass in der Rezeption eine affektive Entzündung und Ansteckung statt hat, versteht die stimulierende Macht der Rede gerade in ihrer starken Bindung an körperliche Affizierung. Indem der Redner seinen



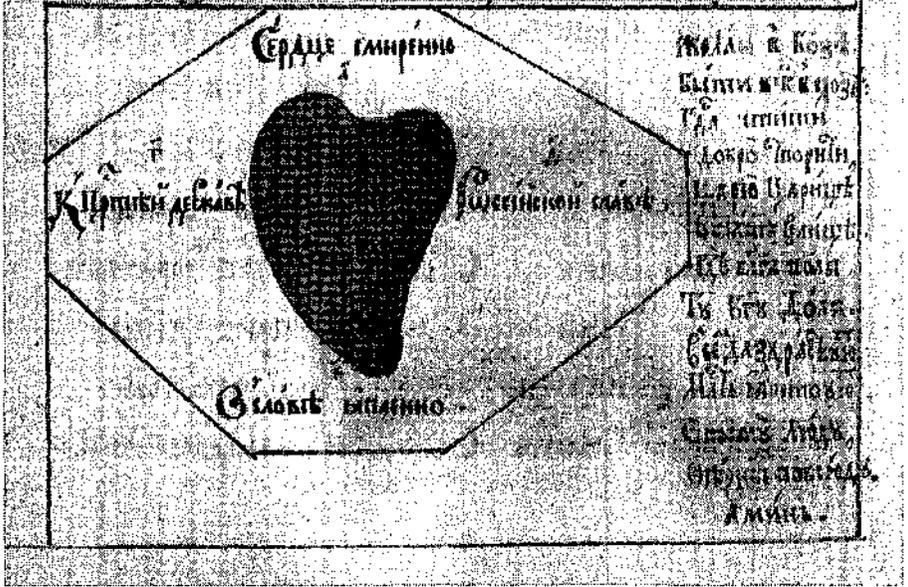


Abb. 12: Karion Istornin 1989 [1689], 3v

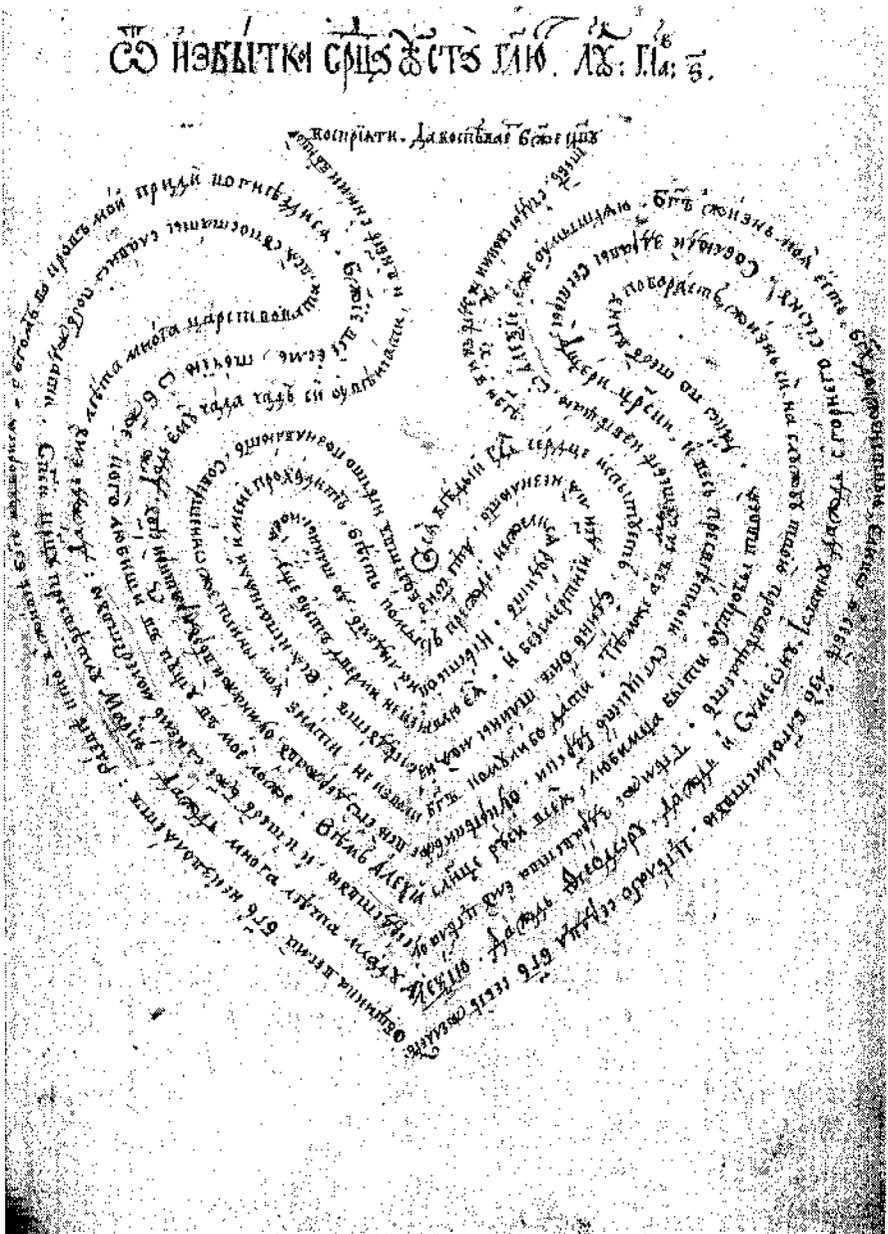


Abb. 13: Simeon Polockij 1915, 46



Abb. 14: Karion Istomin 1989 [1689], 1v

Körper als „materielle[s] Substrat eines vorstellenden Bewusstseins“ (Bahr 1990, 34) einsetzt, affiziert und lenkt er auch die Sinne seiner Adressaten. Mit dem Affekt der Liebe ist ein rhetorischer Modus gewählt, der zu einem intensivierte Redeereignis führt und eine spezifische psychophysische Sensibilisierung für den symbolischen Redeakt schafft. Die *affectio amoris* erhöht den Expressivitäts- und den Effektgrad des Redeakts, der (jetzt) explizit ein Verführungsspiel ist. In der erotisch gesteigerten Präsentation beweist sich die kunstvolle Stilisierung des Körpers in der Rede und die Steuerung des, so Campe (1990, 248), „kurzen Wahnsinns des Affekts“. Anstelle rhetorischer *persuasio* zielt die barocke Liebesrede Karions auf *perturbatio* ihres Publikums.

Wenn nun postuliert wurde, Karion Istomin habe mit dem Körper auch die Liebe als Kommunikationsmedium entdeckt, so unterstellt eine solche These keineswegs das vollständige Fehlen eines Liebesdiskurses in der altrussischen Kultur. So wenig hier auch Erscheinungen einer provençalischen Troubadourlyrik, einer *amour courtois* der Minne oder einer verinnerlichten *ars amatoria* des Petrarkismus zu beobachten sind, so sehr ist doch die altrussische Kultur mit der Frage nach einer systematischen Erfassung und Normierung derjenigen Phänomene befasst, die sich – lexikalisch gesprochen – im Feld zwischen *ljubov'* (Liebe) und *blud* (Laster), *ljubostrastie* (Sinneslust) und *pochot'* (fleischliches Begehren), *milost'* (Barmherzigkeit) und *grech* (Sünde) ansiedeln. Diese Diskussion wird zum einen im (patristischen) homiletischen Schrifttum der *slova* (Predigten) und *poučenija* (Belehrungen) ausgetragen (vgl. z.B. Feodosij Pečerskijs *Predigt über das Dulden, die Liebe und das Fasten (Slovo o terpenii, i o ljubvi, i o poste)*), daneben jedoch auch in den *poslanija* (Sendschreiben). Einen bisher stark unterschätzten Bereich stellt die konkrete, alltägliche Umsetzung der ideellen Konzepte in monastischen Regelbüchern, den *trebniki* und *služebniki* (Gebetsbücher für die Amtshandlungen eines Geistlichen) bzw. *zakonopravil'niki* (Nomokanones) oder *epitimijniki* (Bußbücher) dar. Hier wird die Position der orthodoxen Kirche zu Fragen der homo- und heterosexuellen Beziehung geregelt, hier werden Verstöße mit einem differenzierten System von Straf- und Bußhandlungen geahndet. Was in Form dieser Moralkodices und Verhaltensmaximen erfasst wird, sind sexuelle Praktiken in allen möglichen Spielformen. Spirituelle Konzepte werden nicht entfaltet – dies bleibt im Wesentlichen der Homiletik vorbehalten. Hinter der strengen Sanktionierung der *ljuby telesnyja* (körperlichen Lüste) steht vor allem eine Spiritualisierung der Liebe im Sinne der *caritas* und ihre Ablösung vom Körper, von der *cupiditas*. In einem *Geistlichen Abecedarium (Alfavit duchovnyj)* aus dem 17. Jh. heißt es: „Liebe Gott von ganzem Herzen und sei mit aller Kraft standhaft in deinem Bemühen, so wirst du das Heil erlangen und dich von allen irdischen Neigungen befreien“ („Ljubiti Bog ot vsego serdca svoego, i ot vseja kreposti svoeja

potščisja, jako da izvesten spasenija svoego budeši, i vsjakago pristrastija zemnago svobodišisja“; Alfavit, 3r).<sup>14</sup> Der (bisher nur ansatzweise erforschte)<sup>15</sup> Liebesdiskurs in der altrussischen Kultur ist in erster Linie ein religiöser der Gottes- bzw. Christusliebe. Das spiritualisierte Modell der Gottesliebe, das eine Verschmelzung in der *unio mystica* des Glaubens verspricht, definiert sich ganz explizit in Differenz zum fleischlichen Modell der Frauenliebe. Der Liebesdienst des mittelalterlichen Menschen (Mannes) sublimiert sich im Gottesdienst.<sup>16</sup>

Daneben lassen sich jedoch vor allem seit dem 16. Jahrhundert Modelle eines *modus amandi* finden, der nicht restlos in sakraler Überformung aufgeht. Hier könnte man vier Diskurse unterscheiden:

1. einen medizinischen: Dieser hält in den *travniki* und *lečebniki* (Heilbücher) – oder auch in den Sammlungen von *zagovory* (Sprüche) – eine medizinische *ars amatoria* mit den dazugehörigen *remedia* bereit,<sup>17</sup>

2. einen anthropologischen: Dieser fußt auf dem Wissen über eine Verdopplung des anthropologischen Inventars in innere und äußere Sinne, wie es die altrussische Kultur vor allem über die *Physiognomica Pseudoaristotelis* (*Problematata Aristotelja*) rezipierte. Teil dieser Sinnesdoppelung ist eine rudimentäre semiotische Anthropologie der Liebe.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Ein ähnliches Modell zeigt sich in den weltlichen Verhaltenscodices, welche das eheliche Verhalten regulieren und in diesem Zusammenhang Intimbeziehungen auf die Aufgaben häuslicher Reproduktion beschränken (vgl. das altrussische *Hausbuch* (*Domostroj*)). Vgl. zur Regelung der Geschlechterbeziehungen auch den anonymen *Traktat über die guten und die bösen Frauen* (*Slovo o ženach o dobrych i zlych*). Thematisch wird die Differenz von *plot'* (Fleisch) / *blud* (Laster) und *duša* (Seele) / *ljubov'* (Liebe) in den altrussischen Dialogen zwischen „*duša i telo*“ („Seele und Körper“). Vgl. dazu Batjuškov (1891).

<sup>15</sup> Vgl. zur Übersicht Levine (1989) und den Sammelband von Puškareva (1999).

<sup>16</sup> Die systematische Entfaltung der Gottesliebe wird jedoch nicht von den genannten Textgattungen geleistet, die sich im Grunde auf einen Sünden katalog reduzieren, sondern von den Schriften der Kirchenväter. Eine Untersuchung dazu bleibt für die altrussische Kultur Forschungsdesiderat.

<sup>17</sup> Vgl. z.B. aus einem *lečebnik* vom Ende des 16. Jahrhunderts: „Der Malarius ist ein Stein, der, wenn man ihn bei sich trägt, Frohsinn bewirkt und die Liebe zwischen Mann und Frau intensiviert“ („Malarius kamen' kto pri sebě nosit, i togo činit veselym, i promež muž a ženy ljubov' umnožaet, [...]“) Oder: Wer eben jenen Stein [= Magnet] bei sich trägt, der wird von den Frauen geliebt, und wenn ihn eine Frau trägt, so geschieht das gleiche ihr.“ („Tot že kamen' [magnit] ače muž nosit pri sebě, tot mil byvaet ženě, ače žena nosit – tot že činit i ej.“) (*Lečebnik* 1987, 520).

<sup>18</sup> In der anthropomorphen Physis spiegelt sich nicht nur der Kosmos, nicht nur ist, wie Foucault (1974, 52) für das Zeitalter der Ähnlichkeit bemerkt, „[d]er Körper des Menschen [...] immer die mögliche Hälfte eines Atlas“. Die Spiegelungen der Physis reichen ins Unsichtbare des Außen wie auch ins Unsichtbare des Innen. Es ist Teil der Tugenden, die sich aus den inneren Sinnen ergeben, und es ist psychisches Dispositiv, das an Körpermerkmalen ablesbar ist. In einem *personnik* des 17. Jahrhunderts ist *Über die Augen-Zeichen* (*O očnych zname-nijach*) nachlesbar, dass „[...] wenn jemand tiefblaue Augen hat, so bedeutet dies, dass er jähzornig ist und den Frauen untreu. Und wenn jemand schwarze Augen hat, so bedeutet dies, dass er schlichtern und klug ist und die Frauen fürchtet, und wenn jemand große Augen hat, so bedeutet dies, dass er fremde Sünde und fremdes Schicksal weissagen kann und sehr anständig ist und die Frauen beherrscht; [...] und wessen Augen häufig zwinkern, der ist gerissen und lässt seine Frau nicht aus den Augen [?] und dessen Geist steht nicht still, sondern ändert häufig seine Gesinnung; und wessen Augen lange nicht zwinkern, der ist ohne Laster

3. einen ästhetischen: Mit der Rezeption des westeuropäischen Abenteuer- und Ritterromans wird eine fiktionale Artifizialisierung des Liebesmodells adaptiert, das Elemente der Liebesintrige und der höfischen Liebesrituale kennt, zum Teil aber auch (wie im *Boya Korolevič*, vgl. Baumann 1984, 11) diese Elemente in den übersetzten Texten zurückdrängt.<sup>19</sup>

4. einen soziogenetischen: Die Umstrukturierung prä- und protobiographischer Genres wie z.B. der Vita zum autobiographischen Ego-Dokument schafft sukzessive Nischen für vertrauliche Kommunikation.<sup>20</sup> Vereinzelt Belege an erotischer Epistolarik, die sich ganz am Rande der quellenkundlichen Forschung zur altrussischen Kultur und bisher ohne jeden systematischen Zugriff finden lassen, sprechen von der Eroberung solcher Medien für die intime Liebesrede.<sup>21</sup>

und beherrscht, [...]“ („[...] iže u kogo oči sini togo znamenaeť vovremja ustrašitsja i na ženy neistov a iže eže oči u kogo černy togo znamenaeť krotka i vysokoumna i ženam strašliva a eže oči u kogo veliki togo naznamenaeť pyltiva č-žago grěcha i č-žago žitija mnogi imat' v sebě nrawy i ženami vladěet [...] a eže oči budut mano[-] // veniem skimjaščisja si-reč' skoromiga-šče toj est' pronyrliv a okolo ženy svoe služit i ne stoit um ego na edinom meste no často premenjaetsja a eže oči dolgo ne mž-šče to bez srama i bez studen' [...]“ (Personnik, 177v-178v)

<sup>19</sup> In der *Erzählung von Peter mit den goldenen Schlüsseln* (*Povest' o Petre Zlatych Ključej*) kann es dann von der Zuneigung der schönen Magilena und ihrer Bewunderung für die ritterlichen Tugenden des Fürsten Petr heißen: „Und zu dieser Zeit begann die schöne Königin Magilena ihn von ganzem Herzen zu lieben und an ihn zu denken. Wie er mit seiner Lanze über den Platz ritt und herring kämpfte, und die schöne Magilena sah ihn an und ihr Herz entbrannte in Liebe zu ihm.“ („I v to vremja prekrasnaja kralevena Magilena vsëm serdce e-go stala ljubit' i ob nem myslit'. Kak on s kop'em svoim eždil po městu i šurmoval ljubezno, a prekrasnaja kralevena Magilena na nego zrěla, i serdce eja ljuboviju po nemě raspalilas.“) (Anon. 1988, 327f.) Der Text, der mit der Hochzeit des in zahlreichen Wirren zur Gottesliebe bekehrten Paares – Magilena ist zwischenzeitlich in ein Kloster eingetreten – endet, bietet gewissermaßen den Ausgangspunkt für Karions *Buch der Liebe*. Dort, wo die Hochzeitsfeierlichkeiten von Petr und Magilena, die in der Kirche der heiligen Apostel Peter und Paul getraut werden, in Anwesenheit der europäischen Königshäuser mit erlesenen Kostbarkeiten, mit Schönheitspreis und Festmusik den Roman beschließen, beginnt Karion sein Enkomion auf Petr und Evdokija. Und er beginnt es als eine Rede, die keine *amour courtois*, keine Szenerie und Zeremonie höfischer Liebe entwirft, aber eine Liebe am Hof, eine Liebe im höfischen Raum des Festes,

<sup>20</sup> Neben der Verlagerung des Liebesbegriffs auf den Bereich der *pochor'* (Begehren) und der *plot'* (Fleisch) ist im 17. Jahrhundert eine interessante Erweiterung hin auf nationalstaatliche Verpflichtung auf eine Liebe zum Vaterland zu verzeichnen. Vgl. z.B. Simeon Polockij (1999, 261).

<sup>21</sup> So verzeichnet Demin (1965) in einer kurzen Mitteilung über Briefe des 16.-17. Jahrhunderts den Fund eines Liebesbriefes. Der epistolarische Liebesdiskurs des „Mädchens an den Jüngling“ (*otrokovica k otroku*) verrät die Kenntnis entsprechender Briefsteller: „[...] so wie Du mein Herz mit Feuer verbrennst und mich mit Deinem schönen Antlitz in Aufruhr versetzt, wie Du pfeilgleich meinen Körper verwundet, mit frohem Blick und honiggelichen Worten meine Seele erfreust, und wie Du mit wunderbaren Lippen meinen ganzen Körper verführst.“ („[...] jako že ognem serdce moe popaljaeši i obrazom prekrasnym sostavy moja sumnjaeši, jako streluju, utrobu ujazvljaeši, veselym že zreniem i slovesy medotočnyimi dušu moju vozveseljaeši, i lepymy ustami raslabljaeši vse telo moe.“) (Demin 1965, 190). Ein anderer Brief eines Mönchs an die Nonne partizipiert (nachdem er ihre vorzüglichen Eigenschaften als Braut Christi gelobt hat) an der Topik erotisierte Gottesliebe, wie sie aus dem westlichen Mittelalter von Rupert von Deutz (vgl. Dinzlbacher 1981, 197) bekannt ist: „All mein Sehnen zieht mich hin zu Dir. [...] Wahrhaft [bist Du] die Wohnstätte des Heiligen Geistes. Von Deinen Lippen tropfen Waben, Honig und Milch sind unter Deiner Zunge. Wie

Es gilt, diese vier Subströmungen zu berücksichtigen, wenn man nachvollzieht, wie ungebrochen sich die Dominanz des *ljubobožestvo* (Prinzip der Gottesliebe) noch für die Umbruchphase des 17. Jahrhunderts, in der Karions *Buch der Liebe* entsteht, gibt.<sup>22</sup> Auch Simeon Polockij schreibt sich in seinem *Blumenreichen Garten* (*Vertograd mnogocvětnyj*, 1678) noch ganz in diese Tradition ein. 33 Versionen des Gedicht *Ljubov'* (*Die Liebe*) variieren hier den Gedanken der Gottes- und der Nächstenliebe.<sup>23</sup>

Karion bezieht sich bewusst auf diese diskursive Schicht. Bereits im Titel-entwurf und in den Eröffnungsversen seiner Handschrift bittet er Christus und die Gottesmutter als Gäste der Hochzeit zur Tafel (→ Abb. 14). Damit stellt er das Fest am Hofe des russischen Zaren von Anfang an explizit in typologische Nähe zur Hochzeit zu Kana und festigt die russische Geschichte als Teil der Heilsgeschichte. Auch die Bitte der Heiligen um gegenseitige Liebe der Eheleute kopiert noch das Schema der sakralen, himmlischen Liebe für die eheliche, irdische Gemeinschaft: „Auf dass sie viele Jahre in Liebe leben / und, dafür beten die Heiligen, das Licht Gottes erblicken mögen“ („Da v ljubvi život premnogaja leta, / moljati svjatii, da zrvat boga sveta.“; 3v). Dass jedoch der Typologie andere Vor- und Urbilder zur Seite treten können, die ihr erhebliche Konkurrenz machen und eine kaum kompatible neue Qualität der Liebessemantik einführen, verrät u.a. die Rede des Herzens, die das biblische Liebes-Geschehen am Zarenhof von einem Sänger der Antike besungen wissen will. Orpheus wird als poetischer ‚Prototypus‘ Karions herbeizitiert und mit ihm eine Liebestradition samt ihren Ordnungen des Begehrens, welche die Muster sakraler Spiritualisierung der Liebe aufbrechen.

---

kann ich wagen, mehr zu sagen? Mein Denken schreckt zurück, mein Herz bebt und meine Zunge gehorcht mir nicht [wörtl. verknötet sich]. Ich vermag mich nicht gegen die Stöße zu wehren, die mich mit unzähligen Wohltaten besiegt, und verliere die Besinnung. Mein Sehnen übermannt mich.“ („K tebe že paki želanie privlačit mja. [...] Točiju svjatago ducha žilišče. Ustne tvoi sot iskapljut, med i mleko pod jazykom tvoim. No kak i ešče izrešči derznu? Mysl' moja ubo užasaetsja, serdce že podvizaetsja, i jazyk svjazuetjsja. Ne mogu uderžati sladosti, pobeždajusja vsemi neizčetočno dobrymi ti i izstupaju umom. Pobeždaet že mja želanie.“) (Demin 1965, 193) Diese erotische Epistolarik ist nicht zu verwechseln mit der *ljubitel' naja gramota* oder dem *ljubitel' noe pis'mo*, bei dem es sich um das freundschaftliche Sendschreiben eines Herrschers an einen anderen handelt. Vgl. dazu das Lemma „ljubitel'nyj“ in Slovar (1976).

<sup>22</sup> Karion selbst hatte 1687 den Hl. Augustinus ins Kirchenslavische übersetzt und nennt seinen Text in der Widmungsrede an Sofija, seine Auftraggeberin, *Die Liebe, die Gott schaut* (*Bogovidnaja ljubov'*). In der Handschrift lautet der Titel *Avgustina učitelja kniga o videnii Christa, ili o slave Boga, ili že istina nebesnago voždelenija pamjat' obnovljaetsja* (*Die Schrift des Hl. Augustinus, des Lehrers, über die Schau Gottes oder Über den Ruhm Gottes oder Über die Wahrheit der himmlischen Freude, zur Erneuerung des Gedenken*).

<sup>23</sup> Im zwölften Liebesgedicht finden sich hier Verse, die Karions Hochzeitsliebeszeichen präfigurieren: „Das Hochzeitsleid kann man die Liebe nennen, / es vermag viele Sünden zu verdecken, / Wenn sich der Mensch darin kleidet, / wird er niemals die ewige Andacht verlieren“ („Bračnuju odeždu moščno ljubov' zvati, / mogušču množestvo grechov pokrivoti, / V onu bo čelovek iže oblečetsja, / iz večeri večny nikako verzetsja.“) (Simeon Polockij 1999, Bd. 3, 264).

Hier kündigt sich eine Umcodierung der Liebessemantik an, welche zur Entstehungszeit des *Buchs der Liebe* erstmals auch eine Liebeslyrik auftreten lässt, die sich zum einen vom folkloristischen Lied inspiriert zeigt, zum anderen Merkmale galanter Dichtung aufweist. An einem Beispiel dieses stilistischen und motivischen Synkretismus aus der Liedersammlung P.A. Samarin-Kvašnin (1988, 595) ist die Verschiebung von Gottes- auf Frauenliebe auf einen folgenreichen Blickwechsel zugespitzt:

## Lied

Mein Licht, meine Liebe-Geliebte,  
 ließ nicht zu, dass ich mich an ihr satt sah,  
 dass ich ihr herrlich-schönes Antlitz nach Herzenslust betrachtete.  
 So spaziere ich hinaus aufs weite Feld,  
 so suche ich mir einen trefflichen Maler  
 und trage ihm auf, auf Papier ihr Bild [ab] zu zeichnen,  
 ein Portrait ihres herrlich-schönen Antlitz'.  
 Das stelle ich mir in meine helle Kemenate.  
 Und überkommen mich Gram und Verzweiflung,  
 so betrete ich in die helle Kemenate –  
 und bete zur Christus-Ikone  
 und betrachte nach Herzenslust das Portrait meiner Geliebten,  
 sofort schwinden dann Gram und Verzweiflung  
 und meine unendlich trauervollen Tränen.

## Песня

Свет моя, милоя-дорогая,  
 не дала мне на себе нагледетца,  
 на хорошей-прекрасной лик насмотретца.  
 Поиду ли я в чисто поля гуляти,  
 найду ли я мастера-живописца,  
 я велю списать образ, ей, на бумаге,  
 хорошей-прекрасной лик на персонё.  
 Поставлю я во светлую светлицу.  
 Как взойдет на меня тоска и кручина,  
 поиду ли я в светлую светлицу, –  
 Спасову образу помолюся,  
 на персуну мила друга насмотрюся,  
 убудет тоски моей и кручины,  
 и великое чежелое възрыданиё.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Kursiv im Original. Im Kommentar ist darauf verwiesen, dass die Texte aus einer Handschrift stammen, sie auf Ende 1680 bis Anfang 1690 Jahre datiert wird. Während dieser Zeit war Samarin-Kvašnin vermutlich Truchsess am Hof von Praskov'ja Fedorovna, der Schwägerin Peters d. Gr.

Neben der subversiven Überlagerung von Christus-Ikone und Frauen-Portrait, von Beten und Begehren wie auch von Beten und Betrachten, wird hier die Liebe als ein ästhetisches Gefühl entdeckt, das es im Bild zu reflektieren, zu stilisieren und zu stimulieren gilt. Dass der Blickwechsel von der Ikone auf das Portrait, der in nuce den bildprogrammatischen Übergang der gesamten Epoche vom Kultbild zum Kunstbild bereithält, möglich ist, lässt verschiedene Erklärungen zu. Möglicherweise legt er implizit Zeugnis ab von einer Beziehung zu Christus, die an Intimität in den vorangehenden Jahrhunderten so nicht belegt ist und ein fast erotisch passioniertes Liebesverlangen an den Erlöser adressiert, eine Beziehung, die einen fast harmonischen Übergang von Christusanbetung zu Frauendienst möglich machen würde.<sup>25</sup> Man könnte fragen, ob die Differenz zwischen himmlischer und irdischer Liebe, die in den moraltheoretischen Schriften und den monastischen Bußbüchern so klar markiert wird, schwindet? Eine solche Lesart, die von einem stark individualisierten oder sogar erotisch sensibilisierten Gottesliebekonzept ausginge, würde gleichwohl die Provokation, die der Text bereithält, überlesen. Denn die (nahezu vergötternde) Liebe, die sich hier auf die Frau bzw. vielmehr auf das Bild der Frau richtet, ist als Antithese oder Korrektiv zur sakralen Liebesordnung positioniert. Eher müsste man wohl mit Elias (1992 [1976]) von einer wechselseitigen „Affektmodellierung“ sprechen, wobei die Einführung eines neuen Affektmodells das alte zur Regulierung von Kontrolle und Abfuhr nutzt. Samarin-Kvašnin bedient sich virtuos des semantischen Codes der spirituellen Liebe, um aus ihm einen Erlebniswert zu entfalten, der aus Konfrontation von Gottes- und Frauenliebe erwächst. Der unglücklich Liebende (fast wäre man hier versucht, von einem Minnenden zu sprechen), der den Blick auf die Parsuna als optisch-imaginative Ersatzhandlung eines verweigerten Blicks auf die Geliebte im intimen Raum der Kemenate (*svetlica*) inszeniert, legt von einer emotions- und religionsgeschichtlichen Umorientierung Zeugnis ab, die in der Lust an der Liebe das *purus amor*-Konzept (d.h. das Verbot des Körpers) wahrt und auf das Bild verschiebt. Zugleich verfremdet Samarin-Kvašnin die religiösen Gebote als ebenso legitimierenden wie sensibilitätssteigernden Rahmen zu einem idealisierten Frauen-Kult. Dass sich seine Visionen weniger auf die Gnade des Herrn als vielmehr auf Seelentrost durch die Dame richten und hier bedenklich zwischen *caritas*, *amicitia* und *cupiditas* pendeln, daran lässt Samarin-Kvašnin keinen Zweifel. Die *passio* des Liebenden stillt sich in Gebet und Anbetung von HErr und Dame gleichermaßen – und bewegt sich damit hart am Rande einer Liebe, die außerchristlich und widerkirchlich zu werden droht.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Vgl. zu einer in der Form erotisierten Beicht- und Betpraxis im 12. Jahrhundert in Westeuropa Dinzelbacher (1991, 197f.).

<sup>26</sup> Diese Substitution Gottes durch die Frau verläuft über das Bild. Die Bildwerdung Gottes, die ikonentheologisch wiederum durch seine Fleischwerdung legitimiert ist, ermöglicht erst als eine Form der Medialisierung die Umcodierung des Kultbildes zum Portrait der Geliebten,

Karions *Buch der Liebe* situiert sich gewissermaßen zwischen diesen beiden Polen. Maskiert als liebender Leib nimmt er Verschiebungen vor, die göttliche und menschliche Liebe kunstvoll miteinander verflechten. Vor allem die schon im Titelemblem angelegte Analogie Car – Bog wird immer wieder variiert, um die spirituelle Sprache der Gottesliebe zu einer Sinnensprache zu manipulieren. Über die Emblematisierung solcher Bilder tastet sich Karion dann ein Liebeskonzept, das mit seinen sensorischen Attribuierungen als „süßeste Liebe“ („ljubov' presladčajsaja“) den Rahmen spiritueller Hingabe schon zu sprengen scheint. Auch die Süße scheint hier schon eine sinnliche Lust zu versprechen, deren Genuss kaum noch sakraler Transzendierung von körperlicher Wahrnehmung entspricht. („Zdravstvuj, gosudar', carju veličajšij, // s cariceju ti v ljubvi presladčajšij!“ (10v)). Eine stabile scheinende Grenze, die die Liebe im mittelalterlichen Russland auf der Seite der *res incorporales* zu halten suchte, droht nun auf die Seite der *res corporales* zu kippen.

## 5. Die Liebe zur Rede

Deutlich wird an solchen Konstruktionen aber auch, dass es Karion nicht darum geht, den öffentlichen Raum panegyrischer Rede durch das Einschleusen des Liebessujets zum Intimraum individualisierter Rede umzustrukturieren. Hier unterscheidet er sich deutlich von Samarin-Kvašnin, der die Gebetssituation zur intimen Zwiesprache im Text aufbaut. Karion behandelt Liebe nicht als Gefühl, sondern als Kommunikationstyp, als Modell, als zeremonielle Struktur oder eben als Medium, das „relativ unabhängig davon gehandhabt werden [kann], ob solche Sachverhalte [= Gefühle] vorliegen oder nicht“ (Luhmann 1990, 22f). Karion exemplifiziert mehr noch an der Liebe als am Körper, dass es sich um ein Sprachspiel handelt, das gespielt wird und nach dessen Regeln sich nicht nur Körper zerlegen und zusammensetzen lassen, sondern auch Affektmuster gebildet werden können. Um die große Leerstelle dessen, was Liebe als Gefühl im Russland des 17. Jahrhunderts heißen mag, herum, bietet der Code der Liebe Gelegenheit, sich Zeichen und Worten interpretativ, affektiv und perzeptiv zu nähern. Und das heißt auch, im Zeichen der Liebe die emblematische Organologie als Muster einer zu den Sinnen sprechenden Sprache zu figurieren. Rhetorik ist die Matrix, nach der sich Körper und Mentalitäten erzeugen und manipulieren lassen, und zwar ebenso wie sich Sinne und Emotionen simulieren und stimulieren lassen. Zugespitzt formuliert heißt das: Das *Buch der Liebe* sensibilisiert nicht für ein Gefühl oder ein Subjekt, sondern für die Rede.

Karion Istomins *Buch der Liebe* ist ein Panegyrikon auf die Liebe zur Rede. Und es erschließt die Liebe zur Rede am Leitfaden des Körpers. Diese *unio* hat

---

deren Fleischlichkeit bei Samarin-Kvašnin nicht expliziert ist, die aber als subversives Element des sündigen Fleisches dem sakralen Fleisch gegenübergestellt gedacht werden muss.

ein antikes Vorbild. Es ist Platons *Phaidros*, der nicht nur – man mag das nach jahrzehntelanger Phonozentrismuskritik fast schon vergessen haben – ein Dialog über das Pharmakon der Schrift ist, sondern auch ein Dialog über das Aphrodisiakum der Rede. Es ist ein Dialog über die gute, wahrsagende Rede und ihr Verhältnis zum Wahn, zur Besinnungslosigkeit, zu den *pathoi* Erregung, Reiz und Affekt.<sup>27</sup> Diese Aspekte werden an einer Liebes-Rede des Lysias durchgespielt.<sup>28</sup> Es überrascht kaum, dass Sokrates die vorgelesene Rede einer umfassenden Re-Lektüre unterwirft, dabei Lysias' Rede von der Liebe als Verliebtheit ins „Redenschreiben und Schriftenhinterlassen“ (Platon 1994, 257e) entlarvt und in einer ersten Gegenrede dem Liebesredner Lysias ironisch den „redeliebenden Mann“ Sokrates gegenüberstellt (Platon 1994, 236e).<sup>29</sup> Sokrates konzentriert sich in seiner ersten Rede auf die (anagrammatisch-)etymologische Rückführung der Liebe auf den Leib und unterzieht das Begehren, das sich auf die Schönheit des Leibes richtet, einer scharfen Kritik. Dieser Liebhaber-Schelte folgt jedoch eine zweite Rede, unverhüllt vorgetragen und auf eine Rehabilitation der Wahnrede des Liebenden zielend. Seine Apologie des Bewegt-Werdens der Seele, jener beseelten Besessenheit, jenes „Stachels des Kitzels und des Verlangens“ (Platon 1994, 253e), welcher den Verstand verdunkelt, schließt mit einem Gebet an Eros. Platonische Rhetorik ist, diesen Schluss wird Roland Barthes (1988, 22) daraus ziehen, „ein Liebesdialog“, sie ist eine erotisierte Rhetorik.<sup>30</sup> Wenn sie nun als erotische Psychagogie vorrangig eine Kunst der Seelenführung ist, so besitzt sie doch einen Körper, den Sokrates unmittelbar nach der Sequenz beschreibt, in der er den Phaidros auf das Problem der Wörter mit zweifelhaftem

<sup>27</sup> Die platonische Liebeslehre als Redelehre birgt für die russische Kultur in mehr als einer Hinsicht kritisches Potential, ist doch allein die Lektüre Platons in der vor- und gegennikonianischen Kultur häresieverdächtig. In den Streitgesprächen (*preņija*) des Metropoliten Afanasij mit dem Diakon Fedor von 1668 heißt es: „So fragt ihn der Metropolit: ‚Hast Du Platon oder Aristoteles gelesen?‘ Darauf erwidert der Diakon: ‚Welchen Nutzen sollten solche Bücher haben? Solche Bücher lese ich nicht.‘ Darauf sagt der Metropolit: ‚Wenn Du sie nicht gelesen hast, dann weißt Du auch nichts.‘ Darauf sagt der Diakon: ‚Was soll ich die Bücher der gottlosen, heidnischen griechischen Philosophen lesen, die an Schwätzer glaubten und sich in leerer Weisheit übten, ohne ihr Heil zu suchen!‘“ („Voprosi že ego mitropolit. ‚Platona i Aristotelja čital li?‘ Otvěša dijakon: ‚Kotoraja polza takija knigi čest? Ne čtu az takovyh knig.‘ Mitropolit reče: ‚A kogda ty ne čital, ne znaeši ničego‘. Dijakon reče: ‚Na čto mně tyja knigi česti ellinskich bezbožnych poganych filosofov, kotoryja v bolvanyy věrovali i o tščetnoj mudrosti upražnjajalija, a spasenija sebě ne iskali!‘“ (Subbotin 1875-1890, Bd. 6, 54; zit. nach Uspenskij 1994, 9f.)

<sup>28</sup> Die Pointe von Lysias' rhetorischem Liebeswerben besteht in einem recht geläufigen, aber dennoch nicht weniger wirksamen und häufig praktizierten Trick, dass nämlich der Verliebte sich als Nicht-Verliebter verstellen soll. Die Tatsache, dass die Liebes-Rede des Lysias im Grunde eine Liebes-Schrift ist, soll hier mitsamt ihren Implikationen für den phonozentristischen Diskurs ausgeblendet werden.

<sup>29</sup> Seine eigene Gegenrede trägt er hinter einer Maske oder eher noch einem Schleier verborgen vor: „Verhüllt will ich sprechen, damit ich aufs schnellste die Rede durchjage und nicht etwa, wenn ich dich ansehe, aus Scham in Verwirrung gerate.“ (Platon 1994, 237a.)

<sup>30</sup> Vgl. zur Tradition der Figuren als „Morpheme der Leidenschaft“ von Racine bis Proust Barthes (1988, 92f.). Zur Erweiterung einer Rhetorik der Lust vgl. Barthes (1986).

Sinn hingewiesen hat, die sich gerade in jenen Bereichen finden, in denen der Mensch unstet ist – und worin wäre er wohl unsteter als in der Liebe? „Aber dieses, glaube ich“, sagt Sokrates, „wirst Du doch auch behaupten, daß eine Rede wie ein lebendes Wesen müsse gebaut sein und ihren eigentümlichen Körper haben, so daß sie weder ohne Kopf ist noch ohne Fuß, sondern eine Mitte hat und Enden, die gegeneinander und gegen das Ganze in einem schicklichen Verhältnis gearbeitet sind“ (Platon 1994, 264c).

Dort wo die Ordnung der Rede als *ordo corporalis* innerhalb der platonischen Rhetorik eine Allegorie des *dispositio* ist, die sich am *ordo naturalis* des Körpers orientiert, arbeitet Karion Istomins frühbarocke Psychophysiologie der Rede eine *ars oratoria corporis* als *ordo artificialis* heraus. Der so transmutierte Körper ist bei ihm Figur der Verkopplung von *ars oratoria* und *ars amatoria* zu einem affektiv intensivierten Ausdrucksgefüge sein. Bines Gefüges, das die Kunst der Liebe über den Körper der Rede agiert. Damit ist Karion Istomins *Kniga ljubvi* ein bisher nahezu ignoriertes Fragment einer Sprache der Liebe in Russland.

## Literatur

- „Alfavit duchovnyj“ o.J. *Sbornik*, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka (RGB), Fond 299, No. 97.1 (Sobranie Tichonravova).
- Anon. 1987. „Lečebnik“, *PLDR*, Bd. 9. Moskva, 492-527.
- Anon. o.J. „Personnik“ o.J., *Sbornik*, RGB, Fond 299, No 547.
- Anon. 1988. „Povest' o Petre Zlatyč Ključej“, *PLDR*, Bd. 10. Moskva, 323-373.
- Bahr A. 1990. *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum.
- Barthes R. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M.
- ders. 1974. *Die Lust am Text*. Frankfurt/M.
- ders. 1986. *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt/M.
- ders. 1988. „Die alte Rhetorik“, *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M.
- Batjuškov F. 1891: *Spor duši s telom v pamjatnikach srednevekovoj literatury*. St. Petersburg.
- Campe R. 1990. *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Demin A.S. 1965, „Otryvki iz neizvestnych poslanij i pisem XVI-XVII vv“, *TODRL XXI*, 188-193.
- Didi-Huberman G. 2002. *Die leibhaftige Malerei*. München.
- Dinzelbacher P. 1981, „Über die Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter“, *Saeculum* 32, 185-208.

- Elias N. 1992 [1976]. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde. Frankfurt/M.
- Feodosij Pečerskij 1987, „Slovo o terpenii, i o ljubvi, i o poste“, *Krasnorečie Drevnej Rusi (XI-XVII vv.)*. Moskva.
- Foucault M. 1974. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.
- Gross S. 2000, „Lesen – Körper – Text“, *Zunge und Zeichen*, hg. v. Eva Kimminich u. Claudia Krülls-Hepermann. Frankfurt/M.; New York; Bern, 151-186.
- dies. 1994: *Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*. Darmstadt.
- Gumbrecht H.-U. 1988, „Beginn von ‚Literatur‘ / Abschied vom Körper?“, *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, hg. v. Gisela Smolka-Koerdt et al. München, 15-50.
- Karion Istomin 1981 [1694]. *Bukvar’*, sostavljen Karionom Istominym, gravirovann Leontiem Buninym, opečatán v 1694 godu v Moskve. Izd. i vstup. stat. V.I. Luk’janenko u. M.A. Alekseeva. Leningrad [Faksimile-Ausgabe].
- ders. 1989 [1689]. *Kniga ljubvi znak v česten brak*. Izd. pod red. L.I. Sazonovoj. Moskva [Faksimile-Ausgabe]
- ders. o.J. *Bogovidnaja ljubov’*. Moskauer Historisches Museum (GIM), Čudovskoe sobranie, No 291.
- Levine E. 1989. *Sex and Society in the World of the Orthodox Slavs, 900-1700*. New York.
- Luhmann N. 1990<sup>5</sup>. *Liebe als Passion*. Frankfurt/M.
- Menke B. 2000. *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München.
- Mersch D. 2002. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München.
- Platon 1994, „Phaidros“, *Sämtliche Werke*. Übersetzt v. F. Schleiermacher. Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 539-609.
- Puškareva, N.L. 1999. „A se grechi zlye, smertnye...“ *Ljubov’, erotika i seksual’naja etika v doindustrial’noj Rossii (X – pervaja polovina XIX v.)*. Moskva.
- Rieger S. 1995, „Medienwissenschaft der Literatur – Literaturwissenschaft der Medien“, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. v. Miltos Pechlivanos et al., Stuttgart; Weimar, 402-411.
- ders. 1997. *Speichern / Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock*. München.
- Rollenhagen G. 1613. *Selectorum emblematum centuria secunda*. Utrecht.
- Samarin-Kvašnin P.A. 1988, „Pesnja“, *PLDR*, Bd. 10. Moskva, 595.
- Sazonova L.I. 1989, „Karion Istomin – pevec mudrosti“, *Karion Istomin. Kniga ljubvi znak v česten brak*. Stat’ja, translit. tekst, archeograf. komm. i slovar’ L.I. Sazonovoj. Moskva, 65-92.

- dies. 1991, *Poëzija russkogo barokko (vtoraja polovina XVII – načalo XVIII v.)*. Moskva.
- Simeon Polockij 1915, *Orel Rossijskij*. Izd. pod red. N.A. Smirnova. St. Petersburg [OLDP, No.133].
- ders. 1999 [1678]. *Vertograd mnogocvetnyj*. Ed. by Anthony Hippiusley and Lidija I. Sazonova. 3. Bd. Köln; Weimar; Wien.
- Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv.* Moskva 1976.
- Strätling S. 2004, *Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im frühen russischen Barock*. München [im Druck].
- Subbotin N.I. (Hg.) 1875-1890. *Materialy dlja istorii raskola za pervoe vremja ego suščestvovanija*, Bde. 1-10. Moskau
- Uspenskij B.A. 1994, „Otnošenje k grammatike i ritorike v Drevnej Rusi (XVI-XVII vv.)“, Ders.: *Izbrannye trudy (Tom II: Jazyk i kul'tura)*. Moskva, 7-25.
- Waldenfels B. 2002. *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt/M.
- ders. 1989, „Körper – Leib“, J. Leenhardt und R. Picht (Hgg.): *Esprit/Geist. 100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen*. München; Zürich.
- ders. 1999. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/M.
- Zumthor P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris.
- zur Lippe R. 1988. *Vom Leib zum Körper*. Reinbek bei Hamburg 1988.



Л.О. Зайонц

## ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ВЕРТИКАЛЬ ТЕЛО – ДУША – ДУХ В ЛАНДШАФТНЫХ МОДЕЛЯХ СЕМЕНА БОБРОВА \*

В предлагаемой статье речь пойдет о малоизученном и непопулярном у филологов тексте и еще более непопулярном авторе – Семене Боброве, два века назад осмеянном карамзинистами и умершем в 1810 г. от чахотки, не оправдав тем самым их саркастических прогнозов, суливших поэту смерть от белой горячки. Ориентированным на французскую традицию современникам поэзия Боброва представлялась галиматьей и пьяным бредом (см. Зайонц 1996). Участь эта не миновала и его главное сочинение – описательную поэму «Таврида» (во второй редакции «Херсонида»), принесшую Боброву славу «русского Томсона», и, тем не менее, остававшуюся для арзамасцев, а вслед за ними и для большинства почитателей изящной словесности, образцом дурного вкуса, дикого воображения и темного слога. Она и станет предметом нашего интереса, а точнее, именно эта ее наименее привлекательная для изощренного читателя сторона.

За последние двести лет о Семене Боброве появилось не более десяти работ. «Таврида» традиционно рассматривалась в них как опыт описательной поэзии, восходящей к Томсону. Сходство «Времен года» Томсона с «Тавридой» отмечалось еще современниками Боброва: «Напитанный чтением английских поэтов, – писал критик в *Благонамеренном*, – он старался им подражать и главным его образцом был Томсон» (Крылов 1822, 453).<sup>1</sup> «Таврида», – уточняет позже М.Г. Альтшуллер, – создается на манер главы «Лето» [...], которая построена как описание летнего дня от рассвета до наступления ночи» (Альтшуллер 1964, 233). Заслугу Боброва традиционно видели в том, «что он первый и единственный в русской поэзии взялся за описательную поэму...» (Розанов, 376). По мнению современников и последующих критиков, именно в описательной части проявился «гений поэта». В 1820-е гг. «Тавриду» продолжают вспоминать, как поэтический пример «ландшафтной живописи» (Крылов 1822, 409).

Сам же Бобров в вопросе о новаторстве своей поэмы придерживался иной точки зрения: «Вот некоторое изображение Херсониса [Крымского

\* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ 03-03-00220.

<sup>1</sup> Авторство статьи было установлено А. Глассе, см.: Глассе 1966.

полуострова, – Л.З.] – в лучший, летний день! – пишет он в предисловии к поэме, – [...] Неоспоримо, что в сем опыте найдется много старого и уже известного...» И далее он сообщает о своем намерении внести в «сей опыт» некоторые «изменения», для чего вводит в поэму повесть о «магометанском мудреце, который из утра, полудня и вечера составил для воспитанника своего нравственную жизнь» (IV, 5). Оригинальность этого приема впервые была отмечена критикой лишь спустя десять лет после смерти Боброва: «Сей длинный эпизод, – читаем в *Благонамеренном*, – сливаясь неприметно с главным содержанием Херсониды, придает ей характер совершенно отличный от обыкновенных описательных Поэм...» (Крылов 1822, 416).<sup>2</sup>

Вполне очевидно, что связанная с именами Томсона, Попа или Делиля традиция описательной поэзии не особенно привлекала Боброва: по его мнению, следуй он ей в поэме «то бы тогда конечно было только сухое или голое описание красот Таврического дня» (IV, 5). Бобров принадлежал к так называемой плеяде поэтов-новиковцев, формировавшихся под патронажем кружка московских мартинистов. Обучаясь в 1780-е гг. в Московском университете, он активно участвовал в работе переводческой семинарии проф. И.Г. Шварца, где наряду с высокой поэзией студенты переводили труды мистиков (Ангела Силезского, Парацельса, Сен-Мартена) и натурфилософов (Спинозы, Лейбница, Бонне, Гердера). Особое внимание уделялось учению Якоба Бёме, своеобразному «шеллингизму» до Шеллинга. Его «теософическая натурфилософия» (Фейербах) или «христианский пантеизм» (Тютчев) во многом определит язык и содержание сочинений Боброва. «Таврида» задумывалась как поэтическая опыт философии природы.

Сюжет вставной повести о магометанском мудреце вкратце таков: старец (Шериф) и его воспитанник (Мурза) возвращаются из путешествия по Святым местам. Начало поэмы застает их в долине у подножья Чатырдага, где они встречают восход солнца. До родного селения остается день пути. Селение расположено высоко в горах, так что их последний переход – это путь восхождения длиною в день. На каждом рубеже этого маршрута мудрец духовно наставляет своего воспитанника. На закате они достигают цели. Юноша вступает в брак. Старик умирает. Поэма заканчивается описанием сумерек и «ночи мира».<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Подробнее о функции «вставной повести» см.: Зайонц 1992. Материал публикации 1992 г. частично используется в настоящей статье.

<sup>3</sup> Для анализа используется вторая, окончательная редакция «Тавриды»: Бобров 1804 («Херсонида»). Далее: IV, стр. – арабской цифрой. Одним из возможных источников введенной в «Тавриду» «повести о мудреце» могла стать переводная аллегорическая повесть «Путешествие через жизнь» (анон. 1789, 255–263). Тот же комплекс традиционных мотивов: а) два путника, один из которых старик-наставник; б) начало

В мистической литературе образ «возвращения на родину» устойчиво ассоциируется со смертью, путь к смерти – с дорогой к «небесному чертогу», т. е. с восхождением, поэтому возвращение это одновременно и подъем ввысь. В поэме Боброва смысл возвращения для персонажей различен. «Дом» для юноши означает не конец пути, а лишь завершение его первого этапа и начало следующего (вернувшись, он празднует свадьбу). Вместе с тем, путь, который проходит юноша со своим наставником, – это и символический путь духовного восхождения. Совершив паломничество к Святым местам, он преодолевает первую ступень на пути к Высшему Знанию, и с этого момента душа его «открыта к свету»: «Повязка с скромных глаз спадает, / И в чувствах рассвет белеет» (IV, 272).

«Рассвет в чувствах» соотносится с началом поэмы – рассветом дня. Вместе с тем, для старика, умирающего в финале поэмы, этот рассвет знаменует начало последнего дня жизни, ее конец. Его возвращение домой – это путь к вечности – в «дом отцев». Таким образом, день пути в пространстве поэмы читается одновременно как путь жизни. Последний час жизни старца совпадает с первым часом новой жизни его воспитанника. Персонажи, таким образом, олицетворяют не только начало и конец жизни, но – что особенно важно для Боброва – идею о слиянии двух пограничных точек бытия. Конец одной жизни становится началом (или продолжением) другой. Жизненный цикл сворачивается подобно суточному циклу природы (смены дня и ночи):

[Шериф] ...Вы божество благодарили  
 Что день спокойно провели;  
 А я благодарю за то,  
 Что тихий жизни день свершил;  
 О мой Мурза! – се запад дней!  
 А ты в сей запад начинаешь  
 Восход супружественных дней...<sup>4</sup>  
 (IV, 253–284; курсив С. Боброва. – Л.З.)

Таким образом, организующим стержнем поэмы становится идея «духовного восхождения». В географическом рельефе полуострова метафора «духовное восхождение» пространственно реализуется: и старец с юношей,

пути – утро-равнина; в) «райские» долины; г) подъем в горы, – Бобров использует и в своей поэме, работу над которой начинает, видимо, через несколько лет.

<sup>4</sup> Одно из значений курсива в бобровских текстах связано с повышенной смысловой валентностью слова. В данном случае Бобров, видимо, рассчитывает не только на вычленение поверхностных смыслов (восход – закат и начало – конец), но и всей парадигмы лексического значения слова «восход» («всход»), еще активной в языке XVIII века: *восхождение, подъем, лестница, ступень, паперть, возвышенность, Вознесение, восток, всход* (росток). – Предположение тем более вероятно, что каждое из этих значений присутствует в поэме в виде сквозного мотива.

и описывающий природу автор передвигаются в одном направлении – снизу вверх, из долины в горы. При этом функцию символического пространства берет на себя не специально сконструированная условная география (как, например, в литературных путешествиях барочного типа или духовных паломничествах), а реальный ландшафт.<sup>5</sup> Восхищение природным величием Крыма неизбежно приводит Боброва к сравнению его с земным Эдемом. Этот культурный штамп таковым бы и остался, если бы не был адаптирован Бобровым к пространственной иерархии поэмы: образ Земного рая, в XVIII в. традиционно связанный с горизонтальной, планшетной моделью идеального пространства, лишь частично покрывает реальный и философский ландшафт Тавриды. «Эдем» в поэме располагается в равнинных областях, на уровне Бейдарской, Ялтинской и Судакской долин, описание которых соответствующим образом и стилизуется. В художественном пространстве поэмы долина – исходная точка сюжета, место, с которого начинается восхождение. Релевантной оказывается не горизонталь, а вертикаль путешествия, предполагающая изменение качества, череду степеней (ступеней).<sup>6</sup>

Перемещаясь в описываемом пространстве снизу вверх, персонажи, таким образом, движутся по линии нарастания его сакральности, совершая путь, подобный пути от притвора к алтарю в пространстве храма.<sup>7</sup> По аналогии с храмовым пространством Бобров организует весь географический и художественный ландшафт поэмы.

Выстраивая образ земного пространства, в поэме это – реальное пространство Крымского полуострова, Бобров, как и в случае с Эдемом, использует культурное клише – на этот раз «храм природы», и также реализует его в соответствии с «архитектурностью» своего замысла:

Творец! – и здесь, – и здесь твой храм; –  
 Сафирный свод небес палящих  
 Мне мнится преклонен сюда; –  
 Стопы его – древа столетия;  
 Курение – цветы Альпийски;  
 Симфония – хор птиц в дубравах;  
 Красивость – пестрота в цветах,

<sup>5</sup> Совмещение реального и условно-моделируемого пространства встречается в литературе и до Боброва. Ср. с художественным пространством рыцарского романа Кретьена де Труа, где в изображении никак не локализованного географически королевства Артура присутствуют отдельные элементы реальной топографии и топонимики «родной Шампани» (См.: Михайлов 1976, 115–116).

<sup>6</sup> О пространственной вертикали как одной из особенностей жанра «путешествия» см.: Мочалова 1979, 24.

<sup>7</sup> Библейская тема восхождения в горы как к обители Бога (Храму) широко разрабатывалась в современной Боброву литературе. Ср.: Карамзин 1987, 134; Радищев 1938, 267–268. О представлениях: гора как храм, храм на вершине как вершина вершин, храм храмов, см.: de Champreux, Sterckx 1981, 188–198.

А верх камнистый, возвышенный  
Являет жертвенник священный<sup>8</sup> (IV, 43)

Горы в этой модели олицетворяют место наивысшей сакральности (ср. стихотворение Мерзлякова «Слава»: «Горы всходят и дымятся, превращаясь в алтари»). Одновременно они могут символизировать и пространственно противоположную алтарю точку – «освященный порог». В этом случае, по аналогии с храмом моделируется уже не земное, а небесное пространство: горы служат «папертью» «небесного чертога»:

Ты [обращается Шериф на вершине горы к Богу]  
в сей преклонный вечер жизни  
Благоволил, да ныне я  
Коснуся прагов освященных,  
Входящих в храм – чертог небес!.. (IV, 245)

Структурируемый подобным образом ландшафт приобретает в поэме отчетливую пространственную и ценностную иерархию. Двум крайним точкам духовного развития, отразившимся в формулах «сын плоти» (юноша) и «сын неба» (старик), пространственно соответствуют:

«сын плоти»	—	долина	=	начало земного пути порог «земного храма» рождение
«сын неба»	—	горы	=	итог земного пути, алтарь «земного храма» смерть
			=	начало пути вечного порог «небесного храма» бессмертие

Символическое «небесное» пространство организовано у Боброва по аналогии с «земным»: ценностным и пространственным «верхом» является невидимое мирозданье – «страны предвечности, неведомы умам» (соответствующие в земной иерархии вершинам гор); противостоящим ему «низом» оказывается небесный – звездный – свод, являющийся одновременно верхним пределом «видимого мирозданья» (земного мира); по аналогии с земной иерархией, небесный «низ» называется Бобровым «д о л и н о й неба»:

<sup>8</sup> Современниками Боброва была отмечена своеобразная «архитектурность» этого описания: «С каким искусством, с какою живописною Архитектурой создает он [Бобров. – Л.З.] престол Всевышнему» (Александровский 1805, 309).

... Как странник тверди огневласый  
Сойдет в сию долину неба  
И сблизится тогда с землей... (II, 140)

«Небесный чертог» – это то символическое пространство, в котором душа, вырвавшись из своей телесной оболочки («храмины телесной»), продолжает свой путь к вечности.

Таким образом, жизнь человека проходит как бы через два «храма» – земной (путь тела) и небесный (путь души), расположенные один над другим и одновременно включенные в «великий Храм Вселенной», «паперть» которого есть земной мир, а «алтарь» – «светилище небес».

Космогоническое сознание XVIII в. активно пользовалось подобными метафорами как средством объяснения мира. Аналогичные метафорические построения, как известно, широко использовались в идеологии и практике масонства. Ближайшим архитектурным аналогом поэтической конструкции Боброва является проект Храма Христа Спасителя А.Л. Витберга, близкого в конце XVIII в. к тому же масонскому кругу, что и С. Бобров. Проект был создан в начале 1810-х гг. По замыслу архитектора Храм должен был являться архитектурным воплощением изоморфности тройственной сущности человека (тело – душа – дух) тройственному бытию Бога и тройственному пути Христа (Рождество – Преображение – Воскресение). Храм сознательно проектировался архитектором на склоне Воробьевых гор с тем, чтобы идея духовного восхождения превратилась в пространственную реальность. Состоял он из трех внутренних храмов: Храм тела, находящийся внутри холмистого берега Москвы-реки, Храм души, расположенный над ним, и – освещенный со всех сторон Храм духа, на вершине холма венчающий сооружение. Вход находился внизу, так что попасть в верхний храм можно было, лишь пройдя через два предыдущих.<sup>9</sup>

Идея вечной жизни, сквозная для натурфилософской концепции «Тавриды», решается в поэме следующим образом. Человеческая природа двойственна: она принадлежит двум мирам – бренному и вечному, союз которых распадается в момент смерти. Смерть открывает человеку путь к вечности. Бессмертие же означает для Боброва «вечную жизнь» обеих субстанций: и материальной, и духовной. Здесь особенно отчетливо проступает полигенетизм онтологии Боброва. Сознание его синтезирует две, пожалуй, наиболее значимые для него и, вместе с тем, наиболее удаленные друг от друга концепции развития. Первая отражает масонские представления об исторической и духовной эволюции как об устремленном к идеалу пути восхождения, исключающего возвращение к исходной точке

<sup>9</sup> Из «Записок А.Л. Витберга». – См.: Герцен 1954, 380–390. О Витберге см. там же, 277–288. Об истории Храма Христа Спасителя см.: Некрасова и Земцов 1969, 97–100.

(от «необработанного», «дикого» камня – к храму Премудрости). Вторая концепция восходит к современному Боброву естествознанию (учениям Бонне и Гердера), которое рассматривает развитие природы как циклический процесс.

Наложение этих двух моделей приводит к идее о том, что каждый цикл есть одновременно и переход на более высокую ступень, включение в следующий виток эволюции. Образ макрокосма моделируется, таким образом, как вращающаяся и восходящая в бесконечность спираль. При этом, если «вечная жизнь» духовной субстанции определяется ее бесконечным движением вверх, то непрерывность земной жизни связана с циклическим характером ее развития: движение материальной субстанции – «земной пыли» – мыслится как протяженный во времени круговорот стихий: библейский образ –

Что где из персти я изшел, –  
Там – паки в персть – пойду родную (IV, 254)

получает у Боброва натурфилософское истолкование:

Но если плоть, иль что иное  
Мертвеет, начинает глеть;  
Все части сшьются ея,  
И разливаются в стихии;  
Часть каждая соединясь  
С стихией сродною себе,  
Обратно шествует туда,  
Куда прилично токмо ей;  
Сей круглый оборот стихий [...]   
Не усумнюсь наречь бессмертьем  
(Бобров 1807–1810. Кн. III, 164)<sup>10</sup>

Мыслью о том, что материальная жизнь бесконечна в своем развитии, а движение одухотворяющей ее субстанции устремлено в вечность, Бобров завершает свою поэму. В финале мир изображается на грани нового бытия, в момент перехода («оборота стихий»): день сменяется ночью, смерть старика – жизнью / свадьбой юноши, конец одного пути – началом другого. Философский итог поэмы сводится к тому, что природа и душа человека как единый организм подчинены общему закону развития –

<sup>10</sup> Далее: Д, кн. – римской, стр. – арабской цифрами. Ср. с положениями из «Философской истории человечества» Гердера (1774): «Когда приходит время разрушения земного организма, тогда мы [...] возвращаем стихиям от них взятое; [...] Все на ней [земле. – Л.З.] в беспрестанном движении, в беспрестанных изменениях, в беспрестанном кругообращении [...] Все на земле нашей имеет кругообразные изменения» (Мысли 1829, 285 и 21).

совершенствованию: душа, как и любая «божья тварь», – «старается притечь к нему [Богу] по высшей лестнице подобья», природа – кристаллизуется в своем вечном круговороте.

Эту основную структурообразующую идею поэмы Бобров, по аналогии с другими идиологемами, переводит на язык пространственной семиотики – символом ее становится образ «кладбища-сада»:

Се одр! – се сад, где прах наш тлеет,  
Где кровь запекаяся зреет,  
Где семя плоти к славе спеет  
Да к жатве вечности возникнет!... (IV, 182)

Это та матрица, где воедино слиты жизнь и смерть: в синонимический ряд выстроены одр = сад = жатва, прах = кровь = семя. Метафора позволяет запечатлеть самую суть циклического процесса, показав две крайние точки цикла – рождение и смерть – в момент их сближения и трансформации друг в друга. Нет нужды подробно останавливаться на античных источниках этого образа, которые очевидны, вполне достаточно упомянуть «Георгики» Вергилия, проходящие лейтмотивом через всю поэму, описанные в них сады Адониса, пронизанные идеей умирающей и возрождающейся природы, и 8-ю сатиру Горация, где описывается эсквилинский сад, разбитый на месте бывшего кладбища (см. Цивьян 1983, 151). Актуализованная Бобровым метафора становится в его лирике устойчивым средством передачи конфликтного единства мировой жизни. Образ смерти-возрождения широко варьируется в поэме, метафора же – сохраняется: «одр-сад», «сумрак света», «зелень прозябений» – все это образы земли-могилы, но земли непременно «сырой», т. е. живой, возрождающей:

[из финального монолога Шерифа]  
Потом – прикинув, обращу  
Слезящий взор на общу мать,  
Сырую землю, – где усну, –  
На сей врачебный сумрак света.  
Любезну зелень прозябений... (IV, 247, 248)

«Одр-сад» объединяет, таким образом, две важные для Боброва идеи: о круговороте природы и об открытом в бесконечность пространстве – и в этом смысле, выполняет роль пространственно-смыслового фокуса поэмы. Он не только моделирует механизм мировой жизни, но и является той «площадкой», через которую проходит путь в вечность. Пространственная иерархия поэмы точно соответствует структуре мифологического макрокосма, описанного В.Н. Топоровым в одной из его работ. В нем «высшей ценностью (максимальной сакральностью) обладает та точка в пространст-

ве и времени, где и когда совершался акт творения, т. е. центр мира, отмеченный равными символами центра – мировой осью [...] многочисленными вариантами мирового дерева [сад – один из них. – Л.З.], [...] другими сакральными объектами (мировая гора, башня, врата (арка), столп, трон, камень, алтарь), – все то, что кратчайшим и надежным образом связывает землю и человека с небом и творцом» (Топоров 1988, 13). Одновременно эта «площадка» функционально соотносима с осью симметрии – она поставлена «меж двух безмерностей»: это «дверь» в вечную жизнь земли и в вечную жизнь небес – своеобразное сущностное объединение фонетически близких во французском языке *la symétrie* и *le cimetière*.

В лирике Боброва образ кладбища-сада становится уникальной поэтической моделью универсума, как бы перенося на себя общекультурную символику сада, издавна осмыслявшегося как прообраз мировой структуры (См.: Лихачев 1982, 17; Цивьян 1983, 146–147; Погосян 1992).

В пространстве предромантического пейзажа (Юнг, Оссиан, Грей – главные поэтические ориентиры Боброва) кладбище, связанное с ночной жизнью мира, ее тайными силами и текучей природой, – один из наиболее символически маркированных локусов. В этом смысле кладбище-сад Боброва может быть противопоставлено саду Классицизма, регулярность которого мыслилась как «отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской «разумности»» (Лихачев 1982, 86). Сад той или иной эпохи, и в этом пафос книги Д.С. Лихачева о садах, всегда отражает изменение философского и поэтического понимания мира. В культурном контексте предромантической эпохи «ночной» разомкнутый по вертикали сад Боброва воспринимался как антипод нарративно развернутого «дневного» сада просветителей. Не случайно после смерти Боброва в качестве полемического ответа на его «Тавриду» в кругу арзамасцев появляется перевод описательной поэмы Делиля «Сады» (А. Воейков, 1816), очерчивая, тем самым, сферу литературных пристрастий «новаторов» и, автоматически, исключая поэму Делиля из культурной ретроспективы «архаистов».

Пространственная семиотика поэмы отражала важную для Боброва идею о знаковой сущности мире:

Алла открыл всем общу книгу [...]  
 Простер златой натуры свиток [...]  
 Где буквы не черты, но вещи,  
 Где имя писано Аллы  
 Красноречивыми вещами! [...]  
 Читай природу! узришь Бога<sup>11</sup> (IV, 240)

<sup>11</sup> Вопрос о степени «ориентализованности» поэмы, в том числе, и понятия Бога, впервые был затронут А.А. Крыловым в специально посвященном ей разборе (1822). «Тав-

Пейзажное пространство «Тавриды» строится по принципам именно такой книги. Не случайно, представление о символической храмовой архитектуре как о тексте лежало и в основе проекта А. Витберга: «Надлежало, чтоб каждый камень его [храма. – Л.З.] и все вместе были говорящими идеями религии Христа [...] Чтоб это была не груда камней, искусным образом расположенная, не храм вообще – но христианская фраза, текст христианский» [курсив мой. – Л.З.; цит. по: Герцен 1954, 381].

Уподобление мира книге – метафора, встречающаяся уже в сочинениях раннехристианских и средневековых авторов, хорошо известная арабскому миру и получившая широкое распространение в культуре барокко.<sup>12</sup> Интерес Боброва к знаку и знаковым системам (ср. его рассуждение о символе и природе знака в поэме «Древняя ночь вселенной»: Бобров 1807–1810 II, 128–140; 144–155) формируется не только под влиянием барочной традиции, но и прямо связан с поэтикой мистической литературы, рассматривавшей микро- и макрокосм как два изоморфных друг другу символических текста. Ср. отголоски этих представлений в «Тавриде»:

Но Богозданна – высота  
И глубина, и широта, –  
Вот мир! вот истина мечеть!

рида», по мнению Крылова, в высшей степени не удовлетворяла романтическим требованиям *местного колорита*: «Мы сомневаемся, что бы Шериф, душевно приверженный к алкорану и зараженный всеми предрассудками своих единоверцев (текст поэмы, действительно, не имеет сюжетных и идеологических пересечений с Кораном. – Л.З.), постигнул таинства Природы, как Европейский ученый; чтобы сей Музульманин языком Бюффона умел объяснить происхождение Херсонеса из волн морских. [...] Не странно ли видеть Аллу подле Зевса и Гурий в дружеском обществе с Грациями и Нимфами? – Сей недостаток Херсониды напоминает поэму Камюенса: в ней чудесное заимствовано то из Христианской религии, то из языческого баснословия...» Особенно любопытно и показательно полное непонимание А.А. Крыловым мифопоэтической основы сюжета «Тавриды»: «Омар и Селим (имена Шерифа и Мурзы. – Л.З.) возвращаются из Мекки; первый умирает, второй женится. Должно не забыть, что все это происходит в один день: вероятно ли? [...] если бы он представил нам восточные обряды бракосочетания в привлекательной картине: но Бобров не обратил должного внимания на свой предмет. [...] *Местный колорит* (курсив Крылова. – Л.З.) составляет достоинство картины: небо Италии нейдет к русскому ландшафту и Римский наряд не пристал Татарину» (Крылов 1822, 420–422; 425–426). Декларируя свою позицию в предисловии к «Тавриде» и как бы предвзяв последний упрек своего будущего оппонента Бобров замечает: «Покров одежды только переменяется, а сущность всегда постоянна в нагоде своей» (IV, 5). Та или иная степень «ориентализованности» поэмы – вещь для Боброва не столь принципиальная, как того хотелось бы его рецензенту. Бог для Боброва, прежде всего, идея и поэтому Он – поверх религий. Это вытекает из полигенетической философской природы текста, где масонские, просветительские и натурфилософские представления о мире сосуществуют в рамках единого авторского мировоззрения и покрываются общим унифицированным понятием Бога.

<sup>12</sup> См.: Mathausenova 1968, 258; Берков 1969, 264–265. Ср. использование этого образа С. Полоцким в «Вертограде многоцветном»: «Мир сей преукрашенный – книга есть велика, / еже словом написа всяческих владыка» (БАН, 31.7.3, л. 293. Цит. по: Папченко 1973, 179).

Послушайте! – и человек  
 Есть малый мир, – но храм великий,  
 Одушевленная мечеть (IV, 241; курсив мой. – Л.З.)

Высота, глубина и широта и есть «видимое мирозданье», книга которого состоит, по Боброву, из двух «свитков»: «золотого свитка натурь» и «золотой книги небес»:

Колико души те блаженны,  
 Что вдохновенны быв тобой,  
 Читает буквы впечатленны  
 В сей тверди, – в книге сей златой? (III, 29).

Там всюду пламенные буквы,  
 Там всюду говорящи знаки  
 Внушают истину душе...  
 О мой Нешам! – имея око  
 Да узришь тайну в небеса!

(Бобров 1807–1810 I, 134–135)

Если образ небесной книги сопровождает Боброва, как правило, в его философских медитациях и ноктурнах в стиле Э. Юнга, то представление о книге природы более всего ориентировано на руссоискую и ренессансную (Ник. Кузанский, Дж. Бруно) традиции.

К Руссо обращен описательный план поэмы, предполагающий, с одной стороны, идеализацию природы, с другой – «естественность» и натуралистичность ее описания. Утверждение Ю.М. Лотмана (1987) о том, что «понятие Природы связано в системе Просвещения с нулевым уровнем знаковости, а Цивилизации – с повышенной семиотичностью», предельно схематизирует реальную картину философского мира Просвещения и вряд ли применимо в отношении «Эмиля» Руссо. Концепция Руссо вносит коррективы в само понятие «знаковости»: отводя Цивилизации негативную роль, он как бы переводит ее на «низший» уровень знаковости, поскольку закрепленное за знаком отрицательное значение обесценивает его настолько, что в аксиологической системе Руссо, практически, сводит к нулю. Природа же в рамках этой системы приобретает повышенную семиотичность. В связи с этим происходит актуализация представлений о «книге природы», которая противопоставляется «книгам о природе» (т. е. Культуре): «Итак, я закрыл все книги. Есть одна, открытая для всех глаз, это книга природы. По этой великой и возвышенной книге я учусь служить и поклоняться ее божественному автору. Никто не может оправдаться тем, что не читал ее, потому что она говорит всем людям на языке, понятном для всех умов» (Руссо 1913, 303).

Что же касается второй традиции, то именно в ней, как представляется, следует искать истоки натурфилософских воззрений Боброва, нашедших отражение в его поэме. «Алфавитный феномен, — пишет о символе «книга мира» А.М. Панченко, — который еще у Платона приобрел значение модели универсума, сыграл большую роль в европейской философии — например у Раймунда Люллия, которого в России конца XVII века хорошо знали, у Николая Кузанского, Джордано Бруно и Лейбница» (Панченко 1973, 181). У нас нет прямых доказательств знакомства Боброва с произведениями Дж. Бруно и Николая Кузанского (что же касается Лейбница, то его имя — одно из наиболее часто встречающихся у Боброва), но связь его поэтического мировоззрения с основными идеями этих философов достаточно очевидна. «Мне кажется очень уместным, — пишет Николай Кузанский, — это уподобление мира письменам книги, в которой ни язык, ни начертания букв не известны [...] Чем-то таким я представляю мир. В нем скрыто символическое изображение божественной силы...» (Кузанский 1980, 351). То, что в боге «свернуто» в абсолютное единство, в мире «развернуто» во множество вещей, которые и есть «буквы», составляющие «письмена книги» (свиток природы). Вещи в развернутом виде приобретают свои индивидуальные особенности, составляя все многообразие мира. Таким образом, по Кузанскому, Бог — это природа свернутая, а мироздание — природа развернутая. Продолжая мысль Николая Кузанского, Джордано Бруно уточняет: «Животные и растения суть живые произведения природы, а сама природа [...] есть не что иное, как бог в *вещах* (*deus in rebus*)» (Бруно 1914, 162).

Автор в поэме Боброва берет на себя как бы две функции: Творца, развертывающего перед «зрителем» «свиток природы», и одновременно ее толкователя, понимающего «язык вещей». Мир, таким образом, предстает в виде закодированного текста (ребуса), знание же языка позволяет его дешифровать:

— Что значит мир тогда?  
Жизнь — бурна ночь; земля — долина;  
Трон — холм; а путь стремнина (I, 29)

Каждый из этих образов, а о двух из них уже шла речь (земля — долина, трон — холм), также связан с кругом определенных философско-поэтических представлений. Образ *жизнь-ночь* ( $\leftrightarrow$  *смерть-свет*) восходит к масонским представлениям о том, что на пути к «свету истины», открывающейся перед лицом смерти, человек должен пройти «тьму заблуждений» (ср. у Боброва: «О ночь — ужасная — необходима!» — IV, 119), т. е., прожить жизнь. Этому посвящена последняя поэма Боброва «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец» (1807–1809), которая продолжает

философскую проблематику «Тавриды». В центре обеих поэм – мысль о движении мира к совершенству. Но если в «Древней ноци вселенной» повествуется о пути разума от тьмы к свету – от ослепления к прозрению, то «Таврида» – поэма о вечном движении к совершенству жив ой природы, в которое включен и человек.

«Тавриду» правильной было бы назвать поэтическим вариантом *natura naturans*. И описательная, и философская часть ее повествуют об одном: о вечном круговороте времени и стихий. Предметом напряженных раздумий Боброва и одновременно источником вдохновения оказывается не застывший сияющий идеал, а полный внутренней энергии и конфликтности путь к нему. Именно в этом для Боброва, как и для натурфилософов-мистиков, *Mysterium Magnam* – Великая Тайна творения. Сотворенный мир выступает в роли ее главного сакрального текста.

В ситуации литературных споров нач. XIX в., когда решался вопрос о сущности новой поэзии, «Таврида», едва появившись, уже была обречена. Принципы натурфилософской поэтики, разработанные Бобровым и поэтами-новиковцами, спустя два десятилетия вновь станут предметом поисков и отчаянных споров, на этот раз в кругу молодых русских шеллингянцев, твердо убежденных на рубеже 1820–1930-х гг. в новаторстве своих поэтических идей.

## Л и т е р а т у р а

- Александровский И.Т. 1805. «Разбор поэмы: Таврида», *Северный Вестник*, Ч. V, 301–311.
- Альтшуллер М.Г. 1964. «С.С. Бобров и русская поэзия XVIII – начала XIX вв.», *Русская литература. Эпоха классицизма*. 113–137. М.-Л. апон. 1798. «Путешествие через жизнь», *Беседующий гражданин*, 1789, II, 255–263.
- Белинский В.Г. 1955. *Полное собрание сочинений*. Т. VII. М.
- Берков П.Н. 1969. «Книга в поэзии Симеона Полоцкого», *Труды отдела древнерусской литературы*, XXIV, 264–265. Л.
- Бобров С.С. 1804. «Херсонида», *Рассвет полночи*, IV.
- Бобров С.С. 1807–1810. «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец». I–III, Спб.
- Бруно Джордано. 1914. *Изгнание торжествующего зверя*. Спб.
- Герцен А.И. 1954. «Записки А.А. Витберга», *Собрание сочинений в 30-ти тт.* Т. I, 380–390. М.
- Гласе А. 1966. «Проблемы авторства В.К. Кюхельбекера», *Русская литература*, 4, 145–149.
- Зайонц Л.О. 1992. «К символической интерпретации поэмы С. Боброва «Таврида'», *Труды по знаковым системам*, 24, 88–104.

- Зайонц Л.О. 1996. «'Пьянствующие' архаисты», *Новое Литературное Обозрение*, 21, 220–235.
- Карамзин Н.М. 1987. *Письма русского путешественника*. Л.
- (Крылов А.А.) 1822. «Разбор 'Херсониды', поэмы Боброва», *Благонамеренный*, XI, 409–429; XII, 453–465.
- Кузанский Николай. 1980. *Сочинения в 2-х томах*. Т. I. М.
- Лихачев Д.С. 1982. *Поэзия садов*. Л.
- Лотман Ю.М. 1987. *Программа словаря символов и эмблем эпохи Просвещения*. Рукопись. Лаборатория истории и семиотики. Тарту.
- Михайлов А.Д. 1976. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.
- Мочалова В.В. 1979. «Гротескно-фантастический жанр новин польских совизжалов (истоки, традиции, значение)», *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи*, 231–263. М.
- Мысли... 1829. *Мысли, относящиеся к философской истории человечества, по разумению и начертанию Гердера*. СПб.
- Некрасова М.И., С.М. Земцов. 1969. *Отечественная война 1812 года*. М.
- Панченко А.М. 1973. *Русская стихотворная культура XVII века*. Л.
- Погосян Е.А. 1992. «Сад как политический символ у Ломоносова», *Труды по знаковым системам*, 24, 44–57.
- Радищев А.Н. 1938. *Полное собрание сочинений*. Т. I. М.-Л.
- Розанов И.Н. 1914. *Русская лирика*. СПб.
- Руссо Жан-Жак. 1913. *Эмиль*. СПб.
- Топоров В.Н. 1988. «О ритуале. Введение в проблему», *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*, 7–60. М.
- Цивьян Т.В. 1983. «Verg. Georg. IV, 116–145: К мифологии сада», *Текст: семантика и структура*, 140–152. М.
- Mathauserova, Světlá. 1968. «Baroko v ruské literaturě XVII. století», *Československé přednásky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*. Praha, res. 218, 253–260.
- Champeux, Gerard de, Sterckx Sebastien. 1981. *I simboli del medioevo*. Milano, 1981.

В.М. Маркович

**«ЗАДОРЫ», РУСЬ-ТРОЙКА И  
«НОВОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ СОЗНАНИЕ»**

**Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе  
*Мертвых душ***

Характеризуя мир, изображенный в 1-ом томе *Мертвых душ*, Гоголь определял его как «пошлый». «Пошлость всего вместе испугала читателя, – писал он в *Выбранных местах из переписки с друзьями*. – Испугало то, что один за другим следуют у меня герои, один пошлее другого» (VIII, 293).<sup>1</sup> И добавлял: «Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся пошлость и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы; на это дадут тебе ответ другие томы» (там же, 295).

Слово «пошлость» используется здесь и в 1-ом томе *Мертвых душ* не в общеупотребительных значениях «давно известного», «распространенного», «надоевшего», «тривиального» или «вульгарного» (Даль III, 386). На вербальном уровне «пошлость» синонимична понятиям «ничтожность» и «ничтожество» (последнее могло иметь значение «тленного» и «бренного» – Даль II, 564), а на уровне надвербальном синонимом пошлости была «мертвая душа». <sup>2</sup> В контексте этих значений, а также во всем широком контексте рассуждений Гоголя о «пошлости» изобретенный им новый смысл старого слова оказывался максимально близким к значению более позднего понятия «бездуховность».

Понятие это в тексте 1-го тома, разумеется, отсутствует. Почти не встречаются здесь слова «духовный» или «дух», хотя в языке они фигурируют (есть, впрочем, здесь одно важное исключение, о котором будет сказано в свое время). А вот понятие «душа», слово «бездушный», метафора «мертвые души» и т. п. находятся без труда. Это может навести читателя на следующие размышления. Не заметно, чтобы гоголевский повествователь различал категории «духа» и «души». Поэтому трудно решить, что же имеет место в 1-ом томе «пошлости»: происходит ли замещение одного лексического ряда другим, берущим на себя значения, присущие первому ряду, или ситуация такова, что вербализируется лишь одна

<sup>1</sup> Произведения Гоголя цитируются без указания автора, со ссылкой на том (римская цифра) и страницу (арабская цифра) издания: Гоголь 1937-1952.

<sup>2</sup> О значениях формулы «мертвая душа» см.: Гончаров 1997, 183-190. В работе учтена литература, посвященная интерпретациям указанной формулы.

тема («душа»), а другая («дух») лишь подразумевается как неназываемое имя божества в некоторых древних религиях. Законы языка в этом случае на помощь не приходят: в русском языке времен Гоголя и Даля не было единства в трактовке категорий «дух» и «душа», по-разному понимали также их соотношение. В. Даль пишет, например, о слове «дух»: «Относя слово это к человеку, иные разумеют душу его» (как видим, речь идет об отождествлении понятий «дух» и «душа»). Но тут же указывает на существование другого подхода: «Иные видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества или же стремление к небесному» (Даль I, 518; иными словами, «дух» иногда рассматривается как категория, имеющая значение более высокое, чем понятие «душа»). Таким образом, ясно, что существуют два равно возможных варианта. Но очевидно, что выбор между ними автор *Мертвых душ* не сделал. Можно предположить, что Гоголь устраивает такое положение, когда между категориями нет ни четких границ, ни ясных переходов: ведь при этом равно возможны и резкие скачки от одной категории к другой и неуловимые перетекания одной в другую. Гоголь вообще любит атмосферу некоторой неопределенности, он чувствует себя в ней, как рыба в воде, и постоянно использует ее для преобразования традиционных тем и общеизвестных значений того или иного слова.

Впрочем, как бы то ни было, в тексте 1-го тома непосредственно представлена только одна инстанция спиритуальной иерархии и притом именно та, которая, как говорится, ближе к телу. Имеется в виду лексический ряд, доминантой которого является понятие «душа».

\* \* \*

Такое соотношение категорий уместно связать с общими характеристиками гоголевского мира. Давно замечено, что «пошлый» мир, изображенный в 1-ом томе, это мир целиком и полностью отелесненный. Характер любого из действующих лиц реализуется здесь в телесных проявлениях, в подборе предметов, которыми персонаж себя окружает, в различных бытовых практиках, которые в конечном счете служат удовлетворению телесных потребностей.<sup>3</sup> И ничего, кроме этого, в гоголевском мире как будто бы нет. Собственно, и само понятие «душа», кажется, введено в повествование единственно для того, чтобы обнаружить в изображенном мире ее отсутствие. Игра с темой отсутствия души ведется очень широко, но для

<sup>3</sup> Напомним, что сфера телесного в 1-ом томе *Мертвых душ* необычайно широка. Здесь явно отсутствует граница между телесным и вещественным, о чем свидетельствует, например, особый характер интерьерных описаний. Телесное вообще включает в себя все, что изображаемый человек может иметь и желать. Телесным оказывается в конечном счете весь изображенный здесь материальный мир.

решения поставленной задачи целесообразно выделить одну из вариаций этой игры, завершающуюся намеком на какие-то необычные формы присутствия душевного начала в царстве пошлости. Намек содержится уже в замечании повествователя о Собакевиче: «Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует...» (VI, 101).

Намек находит опору в некоторых проявлениях вездесущей телесности. Одним из таких проявлений часто оказывается странное увлечение какой-либо из сугубо бытовых практик, увлечение, которое целиком захватывает действующее лицо, достигая степени маниакальной одержимости. Как наименование подобной одержимости Гоголь использует слово «задор», использует так же, как и слово «пошлость», придавая ему значение, выходящее за пределы его общеизвестной семантики. Показательно, что употребление обеих ключевых лексем 1-го тома в этом отношении совпадает: совпадение сигнализирует о том, что «задор», так же как «пошлость», приобретает функцию концепта.

Каково его место в гоголевской концептуальной схеме? Уже сопоставление с общеупотребительными словарными значениями в определенной степени это проясняет. В словаре Даля на первый план выдвинуты такие смыслы слова «задор» как, например, «упрямство» или «безрассудная предприимчивость». Лишь некоторые иллюстративные примеры вносят семантические оттенки, указывающие на силу стремления, которое захватывает человека целиком и поэтому совершенно не считается с обстоятельствами (Даль I, 590–591). А у Гоголя «задор» это именно и прежде всего увлеченность маниакального свойства, одно из проявлений того, что Достоевский определит как «русский безудерж».

Самым наглядным образцом «задора» является в *Мертвых душах* маниакальная скупость Плюшкина. Герой этот с неукоснительной строгостью собирает оброк, накапливает массу всевозможных хозяйственных продуктов, а потом большую часть из них пытается продать. Но Плюшкин до такой степени боится продешевить (и вообще выпустить из своих рук то, что в них попало), что не может продать ничего и все старательно собранное им бессмысленно пропадает:

сено и хлеб гнили, клади и стоги обращались в чистый навоз, хоть разводи на них капусту, мука в подвалах превратилась в камень и нужно было ее рубить, к сукнам, холстам и домашним материям страшно было притронуться: они обращались в пыль [...] А между тем в хозяйстве доход собирался по-прежнему: столько же оброку должен был принести мужик, таким же приносом орехом была обложена всякая баба, столько же поставов холста должна была наткать ткачиха, — все это сваливалось в кладовые, и все становилось гнить и прореха... (VI, 119).

Скупость Плюшкина оборачивается явным расточительством, даже разорением, но изменить его поведение такой результат почему-то не может.

Читатель сталкивается с фактом, вызывающим недоумение: перед ним – практика, лишенная всякого практического смысла и тем не менее неуклонно продолжаемая. Ее, в сущности, можно признать самоцельной, т.е. в известном смысле бескорыстной. Отчасти это уже сделано: исследователи обращали внимание на странности плюшкинского скопидомства (В.Н. Топоров, например, писал о том, что скупость Плюшкина «просит для себя кавычек» – Топоров 1995, 65). Однако сторонники такого подхода, как правило, используют его лишь применительно к Плюшкину, связывая странность его действий с общей выделенностью этого героя на фоне остальных, предшествующих ему в линейной композиции 1-го тома. Обычно речь идет о том, что Плюшкин, в отличие от других героев-помещиков, наделен психологической эволюцией, рассказ о которой позволяет распознать в этом «свежившемся старичишке» присутствие остатков душевной жизни (там же, 66–68).<sup>4</sup> Согласиться с таким ограничительным объяснением трудно, потому что главные типологические признаки «задора» повторяются в характеристиках всех сколько-нибудь заметных действующих лиц. Скажем, в хозяйстве Коробочки, в отличие от хозяйства Плюшкина, ничто не пропадает, напротив, все сберегается. Но сбереженное никак не используется,<sup>5</sup> а это в итоге равнозначно тому, что все пропадает. Ноздрев мошенническим образом обыгрывает и, значит, обирает множество людей, но при этом они и сам множество раз оказывается обыгранным и обобраным, лишаясь не только того, что приобрел, но и того, что имел изначально. В обоих случаях заметны те же типологические признаки «задора»: увлечение, достигшее степени одержимости, практика, лишенная всякого практического значения, самоцельная, в известном смысле бескорыстная.

Аналогичные черты можно заметить и в характеристике всех других «задоров», независимо от того, идет ли речь о персонажах статичных или эволюционирующих, главных или отодвинутых на периферию рассказа. И во всех случаях читатель сталкивается с основной загадкой всякого задора: «задор» воплощается в практике низменной, телесно-вещественной, но при этом наделен такими свойствами, какие обычно характерны для высоких душевных движений и духовной деятельности.

<sup>4</sup> См. также Мани 1978, 318–320.

<sup>5</sup> «В один мешочек отбирают все целковики, в другой полггиннички, в третий четвертачки, хотя с виду и кажется, будто в комодке ничего нет, кроме белья, да ночных кофточек, да нитяных моточков, да распоротого солопа, имеющего обратиться в платье, если старое как-нибудь прогорит во время печения праздничных лепешек со всяким пряженцами или изотрется само собой. Но не сгорит платье и не изотрется само собою: бережлива старушка, и солопу суждено пролежать долго в распоротом виде, а потом достаться по духовному завещанию племяннице внучатной сестры вместе со всяким другим хламом» (VI, 45).

\* \* \*

Загадка «задоров» не разрешается введением рассказа о психологической эволюции действующего лица (вопреки тому, что прием этот как будто обладает объяснительной силой). Так, уже упомянутая предыстория Плюшкина объясняет только происхождение его мании, но не собственную ее природу. Ясно, что маниакальная скупость является последствием опустошения души, но неясно, чем является само это последствие: полным прекращением душевной жизни или ее продолжением в неузнаваемой форме, каковой и является «задор». Если ориентироваться на публицистические рассуждения повествователя о «бесчеловечной старости», то уместнее предположить первое, если поддаться впечатлениям, которые создает изобразительный ряд, то можно отдать предпочтение второму варианту.

Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что общая тайна «задоров» остается неразгаданной лишь до известной границы, за которой происходит резкое изменение композиционной организации текста, а вместе с тем и не менее резкое изменение всей системы условий смыслообразования. Эти перемены создают новые возможности, и тайна «задоров» неожиданно раскрывается.

Граница, о которой идет речь, это довольно обширная зона многоступенчатой перестройки повествования, примерно совпадающая с 6-ой – 10-ой главами 1-ого тома. Лирические отступления становятся здесь постоянной композиционной единицей, существенно влияющей на характер наррации. Начинают регулярно совмещаться рассказывание и высказывание (и соответственно разные коммуникативные ситуации). Совмещаются и разные типы времени (событийное и лирическое), разные типы причинности (последовательная и симультанная), наконец, разные типы слова (сообщающее и риторическое). Новые отношения текста – референта и повествователя-читателя принципиально изменяют природу формулируемого повествованием смысла. Манифестируется возможность переходов на более высокие, чем раньше, уровни постижения истины – от сугубо эмпирической картины мира, основанной на наблюдении и опыте, к истине мистической, доступной лишь откровению и пророчеству.

Эмпирическая картина мира доминирует в первых пяти главах. Во второй половине тома она не исчезает, но парадоксально сочетается с прорывающейся в повествование мистической истиной. Прорывы становятся наиболее частыми в 11-ой главе, где одна за другой следуют несколько все более и более высоких ступеней смыслообразования.<sup>6</sup> Наивысшей из них оказывается финальный монолог повествователя о Руси-тройке. А самой

<sup>6</sup> Движение по восходящим ступеням смыслообразования, приближаясь к сфере лирического, начинается еще в пятой главе. Об этом: Топоров 1995, 45.

важной из ступеней промежуточных может считаться предыстория Чичикова, заключаемая монологом о страстях («Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти...» VI, 242).

Предыстория Чичикова, в сущности, представлена как история его страсти к приобретению, которая на протяжении рассказа о ней дважды названа непостижимой.<sup>7</sup> Уже в этом определении заметен мистический оттенок. Тем знаменательнее то обстоятельство, что приобретательская страсть Чичикова наделена главными типологическими признаками «задора» (каковы одержимость, самоцельность, фактическая бескорытность никогда не осуществляющегося стремления) и окружена обычным для «задора» множеством странностей.<sup>8</sup> Все это нагнетается в предыстории героя так интенсивно, что превышает некоторый критический предел. Рассказ о событиях прерывается, в повествование вторгается риторическое слово с его особым смысловым статусом, и слово это тут же окрашивается пророческими интонациями:

есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рожденья его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаниями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им; все равно, в мрачном ли образе, или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес (VI, 242).

Очевидно, что сверхъестественное начало присутствует в чичиковской страсти как потенциал, способный преобразить ее. А поскольку страсть отмечена всеми основными признаками «задора», поскольку ее характеристика разворачивается в той стадии, когда повествование переходит на иные

<sup>7</sup> «И все, что ни отзывалось богатством и довольством, производило на него впечатление, непостижимое им самим» (VI, 228). «После всего того, что бы достаточно было если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека, в нем не погухла непостижимая страсть» (VI, 232).

<sup>8</sup> Стремясь как будто бы к зауряднейшей меркантильной цели, Чичиков проявляет качества подвижника, мученика, чудотворца («И точно, самоотвержение, терпение и ограничение нужд показал он неслыханное...» — VI, 228). У Чичикова, далее, есть все необходимое для достижения указанной цели («Все оказалось в нем, что нужно для этого мира»; VI, 230), но почему-то она, чуть ли не для всех доступная, ему одному никак не дается. И последнее: в стремлении к таинственно несягаемой для него пошлой цели Чичиков терпит катастрофу за катастрофой, но все они вместе взятые бессильны угасить его страсть. Страсть эта явно заслуживает, чтобы ее назвали непостижимой. Основные черты «задора» здесь резко форсированы и укрупнены, однако привычная для читателя общая схема сохранена полностью.

ступени постижения истины, ее разгадка законным образом проецируется на все изображаемые «задоры», оказываясь разъяснением их общей тайны.

Конечно, прорицания повествователя – еще только начало разгадки. Но в их взаимодействии с множеством предшествующих намеков, подкрепленных однотипными сюжетными деталями, проясняется главное – действующая внутри «задора» диалектика взаимопереходности телесного и духовного. Основной ее закон достаточно ясен: вытесняемые из человеческой жизни душевные и духовные начала (напомню, что четких границ и различий между ними в 1-ом томе *Мертвых душ* нет) не исчезают, а продолжают существование в глубине сугубо бытовых, телесно-вещественных практик (только им и оставлено место в доступном человеку мире), принимая форму «задоров». «Задор» несет в себе двойное искажение: искажаются душевные и духовные начала, превращаясь в бытовую практику, лишённую всякой духовной цели, искажается и сама бытовая практика, лишаясь обычно присущей ей практического смысла. Два искажения, помноженные друг на друга, придают «задору» необычайную напряженность: движение к цели безудержно, но цель недостижима, потому что она всегда «не та». В итоге противоестественность содержания «задоров» за известным пределом преобразуется в сверхъестественность: отелеснивание человеческого бытия, поглощающее все силы души и духа, за пределом такого поглощения оборачивается спиритуализацией телесного бытия и даже его сакрализацией. Предельность отелеснивания и составляет, по-видимому, главную предпосылку такого преображения: крайность порождает крайность и притом диаметрально противоположную.

\* \* \*

Напомним, впрочем, что смысловая ступень, достигнутая в предыстории Чичикова, не завершает движение к истине высшего порядка, а, как уже сказано, лишь приближает к ней. Открывает (или, точнее, приоткрывает) ее, как тоже сказано, заключительный монолог повествователя о Русь-тройке. Отмечая его трансгрессивный характер, важно заметить и другое: финальный монолог также связан с развитием темы «задоров».

Прежде всего, монолог подготовлен ею. Это становится очевидным, если проследить, как осуществляется в 11-ой главе приближение повествователя к финальному откровению. Финалу предшествует два других монолога о Руси. Первый вводится обращением к ней («Русь! Русь! вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...» VI, 220), а завершается предчувствуем озарения («... у! Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!»; VI, 221), которое должно открыть великие возможности. Во втором монологе снова намечается перспектива взлета к откровению («может быть, в сей же самой повести почувуются иные, доселе еще не

бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа [...] Подымутся русские движения [...] и увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов...»; VI, 223). Ясность откровения увеличивается. Но в обоих случаях оно обрывается, перебиваемое либо грубым голосом повседневной действительности («— Держи, держи дурак...»; VI, 221), либо голосом трезвой авторской мысли («Неприлично автору, будучи давно уже мужем [...] забываться подобно юноше»; VI, 223). Автор как будто опасается того, что откровение явится чем-то подобным грезе замечтавшегося юнца, парящего воображением над пошлой действительностью:

Чего нет и что не грезится голове его? он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь (VI, 131).

Пошлость и есть подлинная материя жизни — такова легко угадываемая мысль Гоголя. Все идеальные порывы, теряющие связь с этой материей, сомнительны в его глазах.

И только в финальном монологе о Руси-тройке пророчество, открывающее высший смысл изображаемого, уже не обрывается и не ставится под сомнение, но с непоколебимой уверенностью доводится до конца. Автор явно убежден, что теперь пророчество обретает подлинность, потому что обосновано прочной связью с изображенным миром и опирается на что-то действительно в нем найденное. Что же предстало автору и читателю в промежутке, который отделяет пророчества, обрываемые напоминаниями о реальности, от пророчества, по-видимому, в реальности укорененного? Этот промежуток почти целиком заполнен предысторией Чичикова и монологом о страстях: очевидно, что именно они и являются обоснованием финала.

Не менее существенно то, что исходной точкой «высокого лирического движения», образующего финальный монолог, являются ощущения Чичикова, которого читатель неизбежно воспринимает теперь как фигуру, воплотившую мистическую сущность всех изображенных ранее русских «задоров». Поэтому переход от сиюминутных ощущений героя к чувствам каждого русского легок и прост, а замена рассказа риторическим словом полностью оправдана, происходящие далее метаморфозы вполне закономерны. Тема «задоров» и здесь оказывается скрытым стержнем смыслообразующей динамики.

Связь с этой темой наиболее заметна в начальной стадии развертывания монолога: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе,

стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побори все! — его душе не любить ее?» (VI, 246). Речь идет о состоянии, отмеченном основными признаками «задора». Но обычные приметы всепоглощающей и безудержной, самоцельной одержимости совмещаются теперь с таким качеством, которое в предшествующих частях первого тома с ними не сочеталось. Новая модификация «задора» представлена как состояние освобождающее — в данном случае как освобождающее человека от бремени житейской обиденности. Читатель мог обратить внимание на переключку этого мотива с одной из главных философско-поэтических идей повести «Тарас Бульба»:

Всякий проходящий сюда [на Сечь — В.М.] позабывал и бросал все, что дотеле его занимало. Он, можно сказать, плевал на свое прошедшее и беззаботно предавался воле и товариществу таких же, как сам, гуляк, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного пира души своей (II, 65).

Напомним еще один фрагмент из того же финального монолога в 1-ом томе *Мертвых душ*: «и сам летишь, и все летит [...] только небо над головой...» и т. д. (VI, 246). В «загуле» души продолжается «вечный пир» души. Так намечается дальнейшее прояснение читательских представлений о скрытом духовном потенциале «задоров».

В конце финального монолога читатель находит описание еще одного состояния, по основным признакам опять близкого к «задорам», но на сей раз неизмеримо более масштабного и высокого, чем «загул» души, любящий сказать иногда: «черт побори все!» Теперь уже речь идет об освобождении от власти универсальных законов земного бытия. Но освобождение мыслится не в духе гностических идей — не как высвобождение духа из плена злоторной материи, а как движение, одухотворяющее телесное и вещественное начала. Формой освобождающей одержимости в этом случае предстает наделенный мистическим смыслом полет. Таков преображающий предел быстрой езды и порождаемых ею переживаний — предельное выражение состояния, которое само по себе изначально является предельным. Казалось бы, опять действует свойственный всем «задорам» закон удвоения напряженности. Но это двойное напряжение теперь так велико, что оно достигает степени запредельности, и прорыв к сверхъестественному становится совершенно очевидным.

Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую

песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху (VI, 247).

Цель «наводящего ужас движения», так же, как и цель всякого «задора», остается загадочной («Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа»; VI, 247). Неясна даже траектория полета Руси, трудно понять, вертикаль это, горизонталь или диагональ. Однако совершенно ясны общий характер и общий смысл полетного движения. Это движение, пронизывающее промежуток между землей и небом, и, как не раз бывало у Гоголя, связующее собой земной и небесный миры.<sup>9</sup> И так как речь явно идет о сакральной миссии России,<sup>10</sup> то ясно, что она состоит в объединении этих разделившихся и поляризовавшихся мировых противоположностей. Мистическое значение полета Руси манифестируется сочетанием традиционных религиозных символов («не молния ли это, сброшенная с неба?») и прямых указаний на то, что совершается он по знаку свыше («Заслышали с вышины знакомую песню...»). И, наконец, есть прямое указание на то, что полет этот – «Божье чудо». Такое указание не оставляет места для сомнений.

«И мчится вся вдохновенная Богом» (VI, 247). Завершая сакрализацию одержимости движением, эта формула завершает тем самым сквозное развитие темы «задоров», пронизывающее 1-ый том поэмы на всем его протяжении от начала и до конца, а также на всех уровнях жанровой его структуры, от очеркового до мифопоэтического. Глубинная динамика темы все здесь связывает и всему придает единый смысл. Она же способствует и оформлению этого единого смысла через посредство ее собственных воплощений – от описаний, фиксирующих странные бытовые «хобби», до финальной мистической утопии, облеченной в форму поэтического мифа. И каждое продвижение вглубь тайны «задоров» обосновано возрастающей степенью обобщенности самого предмета изображения: ведь переходы от разнообразия помещичьих «задоров» к единственности «непостижимой» страсти Чичикова, концентрированному выражению их общей сути, а от нее – к «Божьему чуду» межмирного движения Руси – это, прежде всего смена масштабов обобщения. Вертикальное развертывание смысла оказывается особым вариантом индукции.

<sup>9</sup> Обзор уже существующих и возможных интерпретаций мистической символики полета Руси-тройки («колесница души», «херувимская колесница Славы Божьей», «колесница-государство» и т. п.) см.: Сазонова 2001, 161-183. Заметим также, что Русь отождествляется не только с тройкой, но и птицей («Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал?...»; VI, 246). А птицы у Гоголя издавна (более всего, в «Тарасе Бульбе») олицетворяют возможность связующего землю и небо движения. О значении этой символической темы в повести о запорожцах см.: Гуманский 1987, 35-36.

<sup>10</sup> О мессианском смысле «Божьего чуда» в финале 1-ого тома см., напр.: Всаулов 2003, 59-60.

Показательно, что в определении «вдохновенная» впервые эксплицируется (в виде морфемы с несколько измененным звучанием) слово «дух»: уровень постижения истины здесь уже таков, что в глубине бездуховной, застойно-болотной жизни (в «страшно-потрясающей тине мелочей»; VI, 134) позволяет распознать напряженнейшую устремленность Руси в царство Святого Духа, где окончательно устраняется различие двух градов – земного и небесного. Судьба и миссия России осмыслены как приближение к утопической кульминации Апокалипсиса:

И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали [...] И я [...] увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный, как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с нами; они будут его народом, и сам Бог с ними будет Богом их (Откр. 21, 1–3).

\* \* \*

В общем, есть основание утверждать, что развитие темы «задоров» формирует богатейший религиозно-нравственный смысл, порождающий те отличия, которые выделяют 1-ый том *Мертвых душ* на фоне более каноничного позднего творчества Гоголя. Смысл этот подлежит развернутому специальному исследованию. Не претендуя на решение подобной задачи, можно лишь в сугубо предварительном порядке указать на несколько смысловых перспектив, важных для понимания интересующей нас проблемы. Выводимая на уровень нации в целом, получает оригинальный оборот концепция греха и благодати. В 1-ом томе не заметны признаки свободного нравственного самоопределения человека. Уместнее предположить господство мысли о неизбежности греха. С другой стороны, можно предположить и то, что благодать в представлении Гоголя действует независимо от человеческого сознания и при этом совершенно непреодолимо (в монологе о страстях мысль эта звучит достаточно внятно). На уровне национально-государственного целого необычно решается и проблема обожения человека. Из того же монолога явствует, что, согласно представлениям автора *Мертвых душ*, божественное может скрыто и неосознанно присутствовать в проявлениях человеческой «земности» (выражение Гоголя). А сюжетный контекст монолога (все та же тема «задоров») позволяет говорить о частичном подчинении Божественного Логоса законам человеческой природы. Внимательное рассмотрение всех этих перспектив, видимо, может способствовать прояснению вопроса о сложности внутреннего отношения Гоголя к церковной ортодоксии. Оттенки протестантизма, окрашивающие перечисленные выше идеи, – еще одна очевидность, которую можно заметить в 1-ом томе *Мертвых душ*.

Концептуальное содержание темы «задоров» резко выделялось и на фоне главного течения литературы 1840-х годов: эмпирико-аналитический реализм «натуральной школы» не мог вместить в себя мистико-поэтическую диалектику Гоголя. Гоголевский миф о синтезе вселенских антитез обрел дальнейшее развитие лишь на рубеже XIX и XX веков. Произошло это в эпоху становления «нового религиозного сознания», основные принципы которого были сформулированы в работе Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902). Мережковский рассматривал противопоставленность плоти и духа (и соответственно земли и неба) как характернейшую черту современного состояния мира, а само это состояние – как ложное и страшное. Истинное положение вещей, по мысли Мережковского, таково, что обе противоположные ипостаси равно святы и находятся в нераздельном мистическом единстве. Противопоставление и иерархизация плотско-земного и духовно-небесного оценивались как чудовищный перекося, нарушивший вселенское равновесие.

Вину за это нарушение Мережковский возлагал на «историческое христианство», которое в своем отталкивании от язычества отрицало плоть как нечто «нечистое», «греховное», «дьявольское», а дух воспринимало как нечто абсолютно бесплотное и в силу этого святое. Так образовалось, по мнению Мережковского, безысходное противоречие, лишившее христианство действенной силы.

Воскресение плоти, – писал он, – отодвинулось в недостижимую [...] даль, почти ничем не связанную с реальной, земной, исторической и органической действительностью христианства [...]. Вместо живого диалектического развития, которое дано в учении Христа: тезис – плоть, антитезис – дух, синтез – «духовная плоть», в историческом христианстве получилось только мертвое логическое тождество (Мережковский 1903, xiii).

«Новое религиозное сознание» объявило своей целью осуществление высшего синтеза, способного воссоединить распавшиеся полярности плоти и духа и тем самым превратить земной град в Град небесный. Этот синтез должен осуществиться как достижение высшего состояния плоти, считал Мережковский: «... дух есть непрерывное движение, устремление плоти от низшего состояния к высшему – ,от света к свету‘, до последнего белого света Преображения...» (там же, xiv). Осуществить синтез – предназначение России. Это «величайший космический переворот», который уже происходит в русской жизни – почти неосознано, нечувствительно, но стремительно, непрерывно и абсолютно реально.

Сходство излагаемых идей с художественными интуициями автора *Мертвых душ* совершенно очевидно. К тому же оно дополнительно усилено тем, что Мережковский прямо указал на Гоголя как на предвестника

«нового религиозного сознания». Мимоходом это было сделано в работе о Толстом и Достоевском, более развернуто в работе о Гоголе, выпущенной двумя годами позже (там же, xvii; ср. Мережковский 1914, 269; 271; 272). Мережковский утверждал, что Гоголь первым понял роковое расхождение между «историческим христианством» и жизнью, расхождение, вследствие которого религия становится безжизненной, а жизнь безрелигиозной. Но оценив, как ему казалось, по достоинству заслугу Гоголя, Мережковский поспешил заметить, что на высоте обретенного им прозрения Гоголь не удержался: слишком сильна была власть канонов «исторического христианства» над его сознанием. Мережковский доказывал, что программа аскетического самовоспитания, выдвинутая Гоголем в *Выбранных местах*, вдохновлена и обоснована мыслью о том, что жить в Боге значит, в сущности, жить вне тела. В итоге считал критик-символист, порыв к целостности обернулся новым раздвоением (там же, 272–273; 274–276).

Мережковский приводил целый ряд примеров, свидетельствующих о власти «исторического христианства» над Гоголем. И показательно, что все «отрицательные» примеры почерпнуты либо из *Выбранных мест*, либо из подлинной переписки автора *Мертвых душ*, между тем, как главный «положительный» пример извлечен из 1-ого тома «поэмы». Это уже не раз упомянутый монолог о страстях (там же, 273).

Сопоставление приводит к двум существенным выводам. Прежде всего, напрашивается предположение о том, что предвестием «нового религиозного сознания» явились не идеи религиозно-философской публицистики Гоголя, а его попытки создать поэтический миф о Руси (и развитие темы «задоров» как одна из предпосылок этого мифа). Такое предположение выглядит вполне правомерным, к тому же оно вписывается в рамки очевидной закономерности, согласно которой русская религиозно-философская мысль конца XIX – начала XX веков оказалась преемницей русской классической литературы. Становится «общим местом» мысль об эстафете искусства и философии в истории русской культуры XIX–XX веков – мысль о том, что содержание, накопленное в сфере художественного созерцания, переходило затем в сферу философского осмысления, и наоборот. Устанавливая преемственную связь между 1-ым томом *Мертвых душ* и «новым религиозным сознанием», мы получаем всего лишь очередное подтверждение этого уже привычного для нас представления.

Возможно, однако, и другое предположение, связанное с расхождением между художественным творчеством Гоголя и его же публицистикой. В последние десятилетия расхождения эти практически перестали быть предметом исследования, между тем, уже реакции Мережковского указывают на их существенность. От поздней публицистики автора *Мертвых душ* его художественные интуиции отличаются своей «еретичностью»: об этом

свидетельствуют хотя бы признания, сделанные в *Выбранных местах* и в «Авторской исповеди» (о смутном и переходном состоянии, в котором был написан 1-ый том, о его «недоношенности» и т. п.). Гоголь давал читателю понять, что 1-ый том сам по себе, не уравновешенный дидактико-публицистическими формами последующих частей, представляется ему, автору, чем-то сомнительным и даже несколько опасным. Если исходить из жизнетворческих притязаний русской литературы, то следует признать, что Гоголь был прав. Поэтический миф о преодолевающем земные законы полете Руси-тройки реализовался в 1-ом томе не как жизнетворческий импульс, а как собственно эстетическое читательское переживание, несущее в себе обычное для эстетических переживаний самоудовлетворение. Следствием этого была своеобразная нейтрализация мистической утопии, оказавшейся замкнутой на себе и лишенной возможности вырваться за границу искусства.

Обнаруживая в 1-ом томе *Мертвых душ* энергию противостояния заданым «поэме» теургическим претензиям, мы прикасаемся к другой линии взаимоотношений искусства и религиозно-философской мысли в России. После того, как Пушкин и его круг освободились от бремени утилитарно-дидактических задач и провозгласили тезис о самоцельности искусства, именно усилия Гоголя более всего способствовали повороту в противоположном направлении. Тем важнее заметить, что уже в самом своем истоке движение русской литературы к реальному жизнетворчеству наталкивалось на противодействие собственно артистических сил, скрытых в ее же природе. И противодействие это здесь, в 1-ом томе *Мертвых душ*, оказалось достаточно сильным, чтобы удержать искусство (даже искусство, максимально насыщенное социальным и религиозно-философским содержанием, даже искусство, тяготеющее к активному воздействию на общественную жизнь) в его собственных границах.

История противоборства/взаимодействия художественных и жизнестроительных установок, по-видимому, является важным аспектом истории русской классики XIX–XX веков. В известной мере она продолжается и в истории советской литературы. По-видимому, связаны с этими процессами и некоторые литературные явления постсоветской эпохи. Рассмотрение этих процессов открывает обширное пространство для новых исследований. Однако пространство, о котором идет речь, — уже за пределами публикуемой статьи.

## Литература

- Гоголь Н.В. 1937–1952. *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах*. М.
- Гончаров С.А. 1997. *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. СПб.
- Гуминский В. 1987. *Открытие мира или Путешествия и странники*. М.
- Даль В. 1882. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. I–IV, Изд. 2-ое. М.-СПб.
- Всаулов И. 2003. «Пасхальность в поэтике Гоголя как научная проблема», *Гоголь как явление мировой литературы*, 56–60. М.
- Манн Ю.В. 1978. *Поэтика Гоголя*. М.
- Мережковский Д.С. 1903. *Л. Толстой и Достоевский*. Т. 2. Изд. 2-ое. СПб.
- Мережковский Д.С. 1914. «Гоголь. Творчество, жизнь и религия». Его же, *Полное собрание сочинений*. Т. 15, С. 187–312. М.
- Сазонова Л.И. 2001. «Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки», *Поэтика русской литературы*, 161–183. М.
- Топоров В.Н. 1995. «Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе», Его же. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*, 7–111. М.



Сандер Брауэр

**ТЕЛЕСНОСТЬ, ЛЮБОВЬ И ОБЩЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ:  
О ПЕРЕПЛЕТЕНИИ ТРЕХ МОТИВОВ В  
«ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»**

Представление о том, что такое русский нигилизм 60-х годов XIX века, можно составить, опираясь почти исключительно на материал литературного характера. Как показал М. Конфино (1990), вне узкой группы сотрудников писаревского *Русского слова* очень трудно найти «живых» носителей полного набора традиционно приписываемых нигилистам взглядов, таких как радикальный материализм и отрицание любых отвлеченных ценностей (понимание человека исключительно как т е л о, отрицание д у ш и), включая эстетические; исключительный интерес к естественным наукам; эмансипация личности под знаком «разумного эгоизма» и с отказом от каких-либо социальных «задач». Еще труднее сказать что-нибудь о социальном составе «нигилистов» (например, о преобладании среди них разночинцев, которое Конфино считает мифом). Те же, которые в критике и литературе обозначаются термином «нигилист» – это скорее всего определенная возрастная группа с неким «кодом» поведения. Но этот код вырабатывался прежде всего в самой литературе (и критике), в таких романах, как *Отцы и дети* Тургенева (1862), *Что делать?* Чернышевского (1863), *Трудное время* Слепцова (1865), *Шаг за шагом* Федорова-Омулевского (1871), в повестях, как «*Степан Рулев*» Холодова-Бажина (1864) и мн. др.

«Нигилистическая» литература отличается высокой степенью шаблонности. Сюжетные схемы, детали внешности и манеры речи «новых людей», всякие отдельные мотивы перекочевывают из произведения в произведение. В основе этой шаблонности лежит не стремление (реалистическое, миметическое) изобразить наблюдаемую действительность, а попытка сконструировать идеальный образ нового человека. Усматриваемая Андреем Синявским (Tertz 1960) в соцреализме тенденция к моделированию по идеологическим (телеологическим) линиям якобы «отображенной» действительности обнаруживается и в этих текстах.<sup>1</sup> Поэтому эти тексты хорошо поддаются типу историко-литературного анализа, представленному Мариной Могильнер (1999), которая, обсуждая литературное происхождение образа террориста последних двух десятилетий XIX века, описывает

<sup>1</sup> Ср. статью Андрея Рогачевского (Rogachevskii 1997) о *Трудном времени* Слепцова в перспективе позднейших канонов соцреализма.

«литературный эпос радикализма» как форму «литературного мифотворчества» (Могильнер 1999, 8). Конструируемый в радикальной литературе образ «Подпольной России» – общества террористов, в котором нормы, идеалы и правила поведения строятся со знаком минус по отношению к «легальной России» – трактуется ею как результат попытки российской интеллигенции к «моделированию собственной биографии и исторической миссии» (там же), к «обретению радикальной интеллигенцией адекватного языка самоописания» (там же, 9).<sup>2</sup> В настоящей статье я рассматриваю «нигилизм» в литературе именно как некий набор идеологических элементов, которые хотя проецируются в действительность, но происходят из литературно-философских источников.

Однако нельзя забывать и о том, что шаблонные схемы, детали и мотивы нигилистической литературы встречаются очень часто, правда, с иным осмыслением, как раз и в «антинигилистических» текстах. Хотя последняя группа текстов отличается гораздо меньшей степенью монолитности, чем нигилистическая,<sup>3</sup> тем не менее существует давняя традиция объединять обе группы и говорить о «тенденциозной» литературе.<sup>4</sup> Первым так поступил И.И. Замотин (1910), отметивший, что при обсуждении как нигилистической, так и антинигилистической литературы «обыкновенно выдвигают на первый план шаблонность ее литературных приемов и даже безжизненность ее рассказов, которые служат узким целям тенденциозного автора и потому развиваются обыкновенно в ущерб художественной правде»

<sup>2</sup> Такой подход к интеллигенции как таковой предлагает и Е. Вяртшафтер: «the intelligentsia as 'self-image' clearly must take precedence over the intelligentsia as 'group' and 'moral code'» (Wirtschaftler 1997, 89).

<sup>3</sup> Было несколько попыток привести некую классификацию в антинигилистической литературе; см.: Цейтлин (1929; тематическая и социологическая) и Сорокин (1964; хронологическая).

<sup>4</sup> Современный исследователь предлагает термин «полемический» вместо «тенденциозный» (Старыгина 2003, 11 и сл.). Термин «тенденциозный» датируется несколько раньше, чем указывает Валентино (Valentino 2001, vii; Ткачев в 1873 году). В 1867 году Н. Соловьев пишет о тенденциозном характере повестей и романов Помяловского, Слепцова, Успенского и др. (Соловьев 1867, 36). Н. Александров называет свою статью «Критические заметки о тенденциозных писателях» (Александров 1868). Можно указать и на М. Чебрикову, которая пишет о «тенденциозных романах» (Чебрикова 1870, 41). Все эти авторы имеют в виду либо про-, либо антинигилистические произведения. В конце XIX столетия и К. Головин пишет только об антинигилистических произведениях: «Поразительно сложными были авторские приемы, какими создавался контраст между защитниками этой новой правды и ее закоснелыми врагами, между сынами света и исчадиями тьмы. Главный из этих приемов заключался в том, чтобы первых снабдить всеми качествами тела и души, физической силой [отметим эту деталь. – С.Б.] и высотой духа, а вторых представить умственно-ограниченными и если не физически, то нравственно уродливыми» (Головин 1897, 220-221). Но общность шаблонности нигилистической и антинигилистической литературы отмечалась тоже в 1860-е годы: интересно, что Достоевский, обсуждая в записных тетрадах 1864–1865 годов как раз антинигилистический роман Ахшарумова *Мудреное дело* (1864) рассматривает о «единственности сюжета нигилистических (sic) романов» (Достоевский XX, 196).

(Замотин 1910, 130).<sup>5</sup> Недавно к этому подходу примкнул Рассел Валентино (Valentino 1997), согласно которому в тенденциозном романе даже можно усмотреть черты отдельного жанра.<sup>6</sup>

В настоящей статье я попытаюсь рассмотреть некоторые мотивы «Записок из подполья» Достоевского именно на фоне «тенденциозной» шаблонности как выражения мифотворчества нигилизма. Так как «Записки» – отнюдь не шаблонное произведение, необходимо не упускать из виду и их художественную функцию. Тем не менее, на первом плане остается попытка показать неслучайность их совместного нахождения в одном тексте. Будет также уделено внимание и их исторической судьбе – происхождению некоторых элементов идеологической дискуссии 60-х годов из «борьбы с запоздалым романтизмом» 40-х годов, и дальнейшему их развитию на рубеже XX века. Таким образом, надеюсь внести вклад в изучение тенденциозной топики 60-х годов, а также и в изучение мотивной системы прозы Достоевского.

## 1. Тело и душа

Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое (V, 152).<sup>7</sup>

Эти слова говорит герой-рассказчик «Записок из подполья», описывая сцену посещения проститутки Лизы в публичном доме, когда он, придя в себя после вихря разговоров в ресторане и встречи с Лизой, начинает озираться по сторонам. Момент переломный в сюжете: отныне в центре внимания будут не взаимоотношения рассказчика с «обществом», выборочно представленным «знакомыми», с которыми он недавно поссорился в ресторане, а его отношения с женщиной. Пассаж привлекает внимание читателя употреблением слова «подполье». В первой части «Записок» оно играло ключевую роль для характеристики социальной изоляции рас-

<sup>5</sup> Предвосхищая подход Могильнер, Замотин предлагает рассмотреть тенденциозную литературу 60–70-х годов, несмотря на их «недостаток художественности», под углом зрения их «исторического значения, которое заключается в том, что тенденциозные беллетристы отразили в своих произведениях оба господствующих настроения 60–70-х годов – и прогрессивное и охранительное; правда, он при этом признает, что «левая тенденциозная беллетристика в этом отношении особенно поучительна» (Замотин 1910, 131).

<sup>6</sup> Здесь не место обсуждать обоснованность такого подхода. Ограничусь замечанием, что те черты, которые Валентино узнает в тенденциозном романе, встречаются и в повестях, и даже в драме, например, в «Зараженном семействе» Толстого (1863–1864) и в *Гражданском браке* Н.И. Черныяского (1867).

<sup>7</sup> Произведения Достоевского (Достоевский 1972–1990) цитируются без указания автора, со ссылкой на том (римская цифра) и страницу (арабская цифра) издания.

сказчика, а во второй – как-то временно забылось. Здесь же это слово употребляется снова – кстати, единственный раз не для обозначения метафорического подполья из названия повести, а как часть другой метафоры, и как бы мимоходом. Но сигнальное слово «подполье» не может не напомнить читателю о монологе первой части повести и, таким образом, поставить события второй части в его идеологической перспективе. Вместе с тем наша цитата своей позицией связывает и обе половины второй части, где рассказчик говорит о своих отношениях с обществом и отношениях с женщиной.

Именно в этот момент рассказчик употребляет неожиданное выражение «мысль прошла по всему телу». Думается, что на фоне мотивной системы «Записок» этот оборот речи нужно понимать не риторически, а буквально: своим семиотическим окружением этот пассаж привлекает столь повышенное внимание, что писатель калибра Достоевского здесь будет подбирать свои слова как можно тщательнее. А эти слова имплицитно, что для рассказчика телесное и духовное – явления нераздельные.<sup>8</sup> Чем объясняется эта позиция?

Прежде всего, согласимся с мыслью биографа Достоевского Джозефа Френка (Frank 1986, 310–347), отчасти заимствованной у А. Скафтьмова, о том, что подпольный человек хотя и спорит с материализмом и «разумным эгоизмом» Чернышевского, но делает это с позиции, одновременно принимающей это самое мировоззрение. Френк прав, когда утверждает, что наш герой-идеолог именно и з н у т р и подрывает идеологию нигилистов. Нельзя утверждать, что его нападки на «разумный эгоизм» основаны на какой-то его собственной философии, ни тем более на философии самого Достоевского. Он принимает эту позицию и додумывает ее до конца, наталкиваясь, таким образом, на одну из кантовских антиномий. Он понимает, что, оставаясь в строгом дуализме материального и духовного, в строгом недопуске чего-либо не материального, не причинно-следственного в области человеческого поведения, «разумный эгоизм» не может дать убедительной основы для деятельного стремления к «общему благу», ни даже к своей собственной «выгоде». Более того, он не дает даже критериев решить, совершает ли человек определенный поступок ради выгоды своей или других. Сами «законы природы» не дают никакой мотивации ж и т ь по этим законам.

<sup>8</sup> В принципе, здесь речь может идти и о параллелизме телесного и духовного; но, хотя Достоевский во время писания «Записок» знал о философии Спинозы – глава о нем из *Истории новой философии* Куно Фишера в переводе Страхова была напечатана в журнале «Время» в 1861 году (полный страховский перевод вышел отдельно в трех томах в С.-Петербурге в 1862–1865 годах) – вряд ли можно исходить из того, что он вкладывает в уста рассказчика учение Спинозы о том, что мышление и протяженность являются двумя атрибутами одной субстанции.

Я здесь не случайно упоминаю о кантовских антиномиях. Сказать, что «Записки из подполья» являются как бы вступлением ко всем большим романам Достоевского, что эти романы развивают психо-идеологические проблемы, которые затрагиваются в «Записках» – уже давно общее место. Хочется только заметить, что эта мысль лишний раз подтверждается, если мы признаем, что идеологический спор «Записок» вводит нас в мир кантовских антиномий. Во всех романах Достоевского идеологический спор ведется о кантовских вопросах: свободна ли воля человека или нет? есть ли Бог или нет? сотворен ли мир, или он вечен и бесконечен? есть ли бессмертие или нет его? Кажется неслучайным, что в печатной реакции на «Записки» – практически единственной – Салтыков-Щедрин пародирует их именно названием «Записки о бессмертии души». Я.Э. Голосовкер (1963) показал, как в *Братьях Карамазовых* идеологический спор развивается вокруг всех четырех кантовских антиномий.<sup>9</sup>

Но вернемся к «Запискам». Хотя главным предметом полемики Достоевского является Чернышевский, в подпольном человеке показана безвыходность образа мышления целого современного поколения передовой интеллигенции. Теперь можно понять, почему в таком человеке элемент стирания границ между душой и телом является неотделимой частью его мировоззрения. Идея о нераздельности души и тела, духа и материи, правильное, эксклюзивное признание только материального и отрицание духовного, было, как известно, для лагеря Чернышевского краеугольным камнем идеологии.<sup>10</sup>

Снова согласимся с Джозефом Френком в том, что во второй части повести показана как бы генеалогия «разумных эгоистов» 60-х годов в поколении 40-х годов: герою в первой, современной, части 40 лет; во второй он вспоминает о том времени, когда ему было 24; следственно, мы переносимся в конец 40-х годов, время, когда вопрос слияния души и тела обсуждался с не меньшим жаром, чем в 60-е годы. Под влиянием Фейербаха, Белинский с 1844 года стал пропагандировать телесность в борьбе с «запоздалым романтизмом». «Ум без плоти, без физиономии, ум, не действующий на кровь и не принимающий на себя ее действия, есть логическая мечта, мертвый абстракт. Ум – это человек в теле или, лучше сказать, человек через тело, словом *личность*» (Белинский VIII, 201; курсив в оригинале. – С.Б.).<sup>11</sup> В связи с вышеприведенной цитатой из

<sup>9</sup> Другой вопрос, чем вызваны кантовские наклонности художественного мышления Достоевского: изучал ли он Канта непосредственно, как думает Голосовкер, или уловлял в «проклятых вопросах» своего времени некий общий источник в кантовском перевороте в философии? Для обсуждения этого вопроса см. Shein 1979.

<sup>10</sup> См. современное исследование этого вопроса: Паперно 1996 [1988].

<sup>11</sup> Из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Анджей Валицки уже указал на то, что Белинский здесь повторяет Фейербаха (*Сущность Христианства*; Walicki 1975, 390-391).

«Записок из подполья» особенный интерес представляет пассаж из статьи «Взгляд на русскую литературу 1846 года»:

Вы, конечно, очень уважаете в человеке ум? Прекрасно! – так останавливайтесь же в благоговейном изумлении перед массою его мозга, где происходят все умственные отправления, откуда по всему организму распространяются через позвоночный хребет нити нерв, которые суть органы ощущений и чувств и которые исполнены каких-то до того тонких жидкостей, что они ускользают от материального наблюдения и не даются умозрению. Иначе вы будете удивляться в человеке следствию мимо причины (там же, 200).

И Чернышевский, как пишет Ирина Паперно, в 1848 году «был буквально одержим идеей цельности человеческой личности» (Паперно 1996, 60). Все это хорошо известно и описано в разных статьях Лидии Гинзбург, П.С. Рейфмана (1990, 1994) и в книге Паперно. В «Записках» Достоевский, связывая умонастроение подпольного детерминиста со спором о телесности 40-х годов, подчеркивает генеалогическое родство этих двух периодов.

### 1.1 Болезнь

Проблема соотношения духовного с телесным в нашей повести ярче всего выступает в мотивах «болезни» и «сердца». Сначала о первом из них: Харриет Мюрав (Murav 1992, 32–50) и Ирина Паперно (Paperno 1997, 19–45) проиллюстрировали преобладающую роль физиологического подхода и психическим заболеваниям в медицинской науке, а также в литературе и риторике середины XIX века: все душевное трактовалось как «рефлексы головного мозга», по названию известного исследования Ивана Сеченова. Достоевского эти новые веяния сильно волновали. Уже первые слова повести: «Я человек больной... Я злой человек [...] Я думаю, что у меня болит печень» (V, 99) ставят читателя перед вопросом, где искать истоки той гипертрофии саморефлексии, которая так ярко выражается особенно в первой части: в болезни ли, то есть в каком-нибудь телесном недуге, или в злости, то есть в области душевного, нравственного. Сам рассказчик в дальнейшем, возможно развивая известное штаббриановское выражение «болезнь века» (*mal du siècle*), приписывает избыточную рефлексию «телесным» причинам.<sup>12</sup> Он утверждает: «слишком сознавать – это болезнь, настоящая, полная болезнь» (V, 101) и: «не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь» (V, 102). Но он сразу же осложняет проблему: «Но, господа, кто же может своими же болезнями тщеславиться, да еще ими форсить?» (V, 101). Таким образом, за большим

<sup>12</sup> Вопреки тютчевскому «Не плоть, а дух растлился в наши дни» («Наш век», 1851).

телом находится все-таки инстанция, которая этой болезнью может «форсировать», может ею манипулировать, употреблять ее и так, и так.

Заметим кстати, что этот мотив возвращается в *Бесах*: шокирующее поведение Ставрогина во время его первого приезда – таскание за нос Павла Павловича Гаганова, целование мадам Липутиной – сначала наводит публику на мысль о помешательстве (он «точно как бы с ума сошел»; X, 39), а потом выясняется, что он совершал свои поступки в бреду: Ставрогин заболевает такой сильной белой горячкой, что он «пролежал с лишком два месяца». «Все три наши доктора дали мнение, что [...] больной [...] хотя и владел, по-видимому, сознанием и хитростью, но уже не здравым смыслом и волей» (X, 43). Однако уже до первых признаков болезни Ставрогина хитрый Липутин справляется у него через свою работницу Агафью, как он себя чувствует «после вчерашнего-с». На ответ Ставрогина «скажи своему барину от меня, Агафья, что он самый умный человек во всем городе», она ему говорит: «А они против этого приказали вам отвечать-с [...] что они и без вас про то знают и вам того же желают» (X, 41). Оказывается, что и Ставрогин умеет манипулировать той болезнью, которой другие (кроме Липутина) приписывают его странное поведение. Таким образом, уже задолго до последнего предложения романа: «наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» (X, 515), проблематизируется способность медицинской науки диагностировать психические явления физиологическим методом.<sup>13</sup>

## 1.2 Сердце

Второй мотив приближает нас к теме статьи: переплетение мотивов телесности, любви и общественной деятельности.

Борьба Белинского с «запоздалым романтизмом» велась не только на фронте телесности. Вот часто цитируемые слова о романтиках из статьи «Русская литература в 1845 году»:

<sup>13</sup> Мюрав (1992, 32-33) видит в последнем абзаце *Бесов* только иронию со стороны конкретного автора, полемизирующего через рупор рассказчика с физиологами сеченовского толка. Однако то, что «наши медики» на основе физиологических данных исключают помешательство Ставрогина, хотя это и противоречит их более раннему выводу на той же основе, что он «не владел здравым смыслом и волей», но тем не менее аналогично с ним, «рифмуется» с ним. Таким образом, этот абзац возвращает читателя к проблеме соотношения внешних признаков помешательства с сознательным их манипулированием. Эта проблема находится в кругозоре самих персонажей романа (Ставрогина, Липутина); она «диалогизирована», в бахтинских терминах. Эти слова, с одной стороны, выводят нас вне мира текста, на спор автора с физиологами, а с другой стороны, продолжают спор в мире текста. Не забудем, что они принадлежат рассказчику-«хроникеру», участнику этого мира. В книге Мюрав этот (эстетический) аспект остается вне поля зрения. В «Записках» также вопрос болезни/злости прежде всего – проблема самосознания самого рассказчика.

Недовольство судьбою, брань на толпу, вечное страдание, почти всегда кропанье стихов и идеальное обожание неземной девы – вот родные признаки этих «романтиков» жизни; [...] их страсти в голове, а не в сердце, и счастливая любовь ставит их в тупик. Поэтому они предпочитают любовь непонятую, неразделенную любви счастливой и желают встречи или с жестокою девою, или с изменницей [...] Разлад с действительностью – болезнь этих людей (Белинский VIII, 9–10).<sup>14</sup>

Как видим, Белинский выделяет три признака романтического мировоззрения: жизнь головой, а не сердцем (=телом; см. ниже) – тот же «разлад с действительностью»;<sup>15</sup> идеальная (неразделенная) любовь; и «брань на толпу», то есть презрение (неспособность) к общественной деятельности. Борьба с этими тремя элементами будет вестись и в 60-е годы. Идеальный представитель «нового поколения» живет телом: он здоров, силен, признает только материальное и телесное, презирает «метафизику»; находит какую-то полезную для общества деятельность: врачует, учит, и связывается с женщиной. У нигилистов эта связь, прежде всего – фиктивный брак, освобождение девушки «из-под ига семейного деспотизма»,<sup>16</sup> писатели антинигилистического лагеря представляют такую связь в виде «свободной любви» и соблазнительства. Притом все три элемента легко переходят друг в друга: перед нами как бы три ипостаси одного «триединства».

Особенно часто переплетались мотивы телесности и реализованной любви. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский пишет:

Прежде всего разделяют любовь на материальную, или чувственную, и платоническую, или идеальную, презирают первую и восторгаются второю... [...] всякая любовь истинна и прекрасна по-своему, лишь бы только она была в сердце, а не в голове. Но романтики особенно падки к головной любви. [...] ведь у них все делает голова, а не сердце. Им любовь нужна не для счастья, не для наслаждения, а для оправдания на деле своей высокой теории любви (там же, 391).

Бросается в глаза мотив сердца. Ирина Паперно описывает ключевую роль этого мотива в исканиях Чернышевского конца 40-х годов. Чернышевский тщательно записывает, какие эмоции он испытывает, и ощущает ли он при этом физически что-нибудь в сердце, буквализируя метафоры «чувствовать сердцем» и «движение сердца» (Паперно 1996, 59–63). Но и у Белинского

<sup>14</sup> Об отношении Белинского к романтизму 40-х годов, см.: Гиязбург 1982.; цитируемые слова Белинского на с. 232.

<sup>15</sup> Интересно, что Белинский называет этот разлад болезнью: у героя-романтика болезнь локализуется, наверно, в селезенке (spleen). А у героя-реалиста в «Записках» болит печень (источник желчи).

<sup>16</sup> Скабичевский, цит. по: Богданович 1929, 54.

можно уже найти подобные мысли. В цитируемом выше «Взгляде на русскую литературу 1846 года» он пишет:

Вы, конечно, очень цените в человеке чувство? – Прекрасно! – так цените же и этот кусок мяса, который трепещет в его груди, который вы называете сердцем и которого замедленное или ускоренное биение верно соответствует каждому движению вашей души (Белинский VIII, 200).

Остановимся поподробнее на мотиве сердца. Как видим, для Белинского и «мозг» и «сердце» принадлежат к той области «телесности», которая контрастирует с «душой», со сферой «идеального». Заметим, что в этой системе метафор «мозг» и «голова» – противоположные вещи! Для Чернышевского, также, «сердце» выступает выразителем тела вообще, в оппозиции к «бесплотности» (Паперно 1996, 60).

Как обстоит дело в «Записках»? Прежде всего, обратим внимание на конец повести, где формально продолжается речь рассказчика, но за ширмами берет слово уже автор:

Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, – не будем знать, куда примкнуть, чего придержаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, – человеками с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывальными общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи (V, 178–179).

Как видим, автор упрекает идеологов «тела» в том, что их «телесность» на самом деле мертвая, отвлеченная идея – он их и называет «общечеловеками». Именно отвлеченность материализма, ригоризм детерминизма, психологически представленный в доведенной до пределов рефлексии рассказчика, его «книжности», выставляется в повести напоказ. Представляется правдоподобным, что как раз в отвлеченном ригоризме идеи «телесности» Достоевский увидел опасность ее извращения в сторону вполне бездейственного материального эгоизма: скоро после публикации «Записок» он начинает упрекать нигилистов в прославлении принципа «брюха» («Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», 1864). В записной тетради 1864–1865 годов, он упрекает социалистов-западников в том, что они, заботясь только о материальном благополучии человека, «дальше брюха не идут»; «есть нечто гораздо высшее бога-чрева» (V, 381). Тем не менее, мы видим в приведенном фрагменте, что автор призывает быть «человеками с настоящим, собственным телом и кровью»; это значит, что он видит в

телесности и положительную сторону. Ключевым элементом здесь мне кажется именно сердце. Остановимся на этом подробнее. В конце первой части «Записок» воображаемый собеседник делает рассказчику заслуженный упрек: «Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца – полного, правильного сознания не будет» (V, 122). Видимо, чистое либо развратом помраченное сердце может направить сознание в ту или другую сторону. Не наблюдается ли в этой повести, где проблема соотношения тела и сознания играет такую важную роль, и буквализация метафоры «сердца»? Я думаю, что поводы для такого предположения есть. Но тогда как Белинский и Чернышевский решительно поместили сердце в области телесного, в рамках дуалистической классификации духа и материи, Достоевский возводит его в посредники между этими категориями. Сердце, с одной стороны, правит сознанием, а с другой, является телесным рецептором эмоций: «я чувствовал в эти минуты конвульсивные боли в сердце и жар в спине при одном представлении о мизере моего костюма»; «с ядовитой болью вонзалась в мое сердце мысль». Именно с сердцем в повести связаны все эмоциональные и нравственные переживания, как положительные, так и отрицательные, которые так ценны для автора: «в глубине сердца и совести»; «сердце уж тут как-то гадило»; «меня больно резнуло по сердцу». Телесно-духовное сердце должно было бы править жизнью, что не получается у героя: «я сделал эту жестокость, хоть и нарочно, но не от сердца, а от дурной моей головы».<sup>17</sup>

Я хочу здесь выдвинуть, пока как гипотезу, предположение о том, что Достоевский, используя мотив сердца как посредника между телом и душой, мог вдохновляться идеями профессора киевской духовной академии П.Д. Юркевича (одного из учителей Соловьева), который в своем исследовании 1860 года «Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия» (Юркевич 1990, 69–103) развивал учение о том, что «средоточием всей телесной и органом всей духовной жизни [является] то самое плотяное сердце, которого биение мы чувствуем в нашей груди». «Телесным органом души может быть не иное что, как человеческое тело. Посему как сердце соединяет в себе все силы этого тела, то оно же служит ближайшим органом жизни душевной». На первый взгляд, это – странная смесь Фейербаха с христианской традицией.<sup>18</sup> Но Юркевич был не только

<sup>17</sup> Эту жестокость рассказчик называет «головной, нарочно подсочиненной, книжной» (X, 176–177).

<sup>18</sup> У Фейербаха см. *Сущность Христианства*, гл. 4 и 6. Юркевич открывает свой трактат с перечня библейских мест, поддерживающих его трактовку роли сердца. Современный исследователь свящ. Олег Климов реконструирует очень схожее понимание сердца у византийских исихастов (Климов 2000, 60–68). В русской философско-богословской традиции эту идею впервые, насколько я знаю, выдвинул в XVIII в. Г. Сковорода (об учении Сковороды о сердце см. комментарий к статье Юркевича; Юркевич 1990, 642).

остроумным и образованным богословом и метафизиком, он к тому же с большим проникновением уловлял метафизические импликации современных ему веяний. В том же исследовании мы находим философскую критику учения материалистов (в частности, *Антропологического принципа* Чернышевского), очень близкую позиции рассказчика «Записок», которого сами законы природы не могут убедить жить по ним. Пассаж Юркевича слишком длинный, чтобы полностью его процитировать, но вот главный его аргумент:

«Мы не хотим сказать, чтобы это правило «уважай себя» противоречило нравственному назначению человека, но мы думаем, что оно может получить нравственный смысл только *после* того, как мы уже действуем и живем сообразно с этим назначением. [...] без этого наперед данного нравственного начала ваше самоуважение *может* иметь такую же нравственную цену, как и стремление всякого животного к самоподдержанию» (Юркевич 1990, 98–99; курсив в оригинале. – С.Б.).

Юркевич подвергал *Антропологический принцип* еще более фундаментальному разбору в статье «Из науки о человеческом духе», пространные выписки из которой появились в *Русском Вестнике* за январь–февраль 1861 года (Юркевич 1990, 104–192). Статья привлекла большое внимание, и к автору весь левый мир стал относиться крайне недоброжелательно. Именно в этой публикации с идеями автора познакомился Достоевский. Я думаю, что возможное влияние Юркевича на Достоевского достойно более внимательного изучения, тем более, что мотив сердца возвращается у него и потом, с особенной силой в *Братьях Карамазовых*, где именно человек «горячего сердца» Митя Карамазов объявляет, что «Дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей».

## 2. Общественная деятельность

Метафорическая связь телесности с общественной деятельностью также прослеживается уже в 40-е годы. В общераспространенной жажде конкретной общественной деятельности 60-х годов ясно видны черты наследства «философии действия» 40-х, особенно Герцена, который в 1843 году пишет: «Действование – сама личность» (Герцен III, 69). Эту цитату нужно

---

«Школу» Сквороды-Юркевича в XX веке продолжает В.Ф. Войно-Ясенецкий (Святитель Лука): см. вторую главу его большой статьи «Дух, душа и тело» (написанная в 1945–1947 годах, впервые опубликована только в 1992 году (Войно-Ясенецкий 2001, 160–186; благодарю Т.В. Цивьян за ценное указание). Еще раньше, в 1929 г., Б.П. Вышеславцев опубликовал свою книгу «Сердце в христианской и индийской мистике» (Вышеславцев 1990).

понимать не фоне центрального мотива дискуссий «людей 40-х годов»: как победить одновременно атомизацию и отдельной личности, и общества в целом. В то время как славянофил Иван Киреевский искал эту новую «цельность» на уровне личности в покорении разума вере, а на социальном уровне в «соборности», мыслители левого лагеря нашли способ преодоления обоих типов «разлада»: ума с телом и индивида с обществом, в «философии действия».<sup>19</sup> Насколько актуальной для 60-х годов остается эта проблема ясно, например, из доклада Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (1860), в котором он обсуждает именно соотношение рефлексии и деятельности.

В смешивании личных и социальных категорий в этих дискуссиях наблюдается такой же процесс «буквализации метафоры», который выше отмечался у Чернышевского («чувствовать сердцем»). Уже в 40-е годы, в разрушении старого общественного порядка могли прямо видеть разрушение единства тела и души:

Дело в том, что не все в то время принимали новую идею о единстве тела и души. Летом 1847 года по поводу спора об этом пункте между Герценом и Огаревым, с одной стороны, и Грановским, с другой, произошел знаменитый «раскол» среди московских западников, или «теоретический разрыв», словами Герцена. По словам самого Герцена, спор возник из-за вопроса о единстве души и тела: Грановский сказал: «я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души [...] Личное бессмертие мне необходимо» (Герцен IX, 209). Действительно, и Анненков упоминает эту сторону спора (Анненков 1960, 275).<sup>20</sup> Но он добавляет еще интересный факт: прения завязались вокруг книги Фейербаха *Сущность Христианства*. По Анненкову, «Герцен, разумеется, явился горячим истолкователем ее положений и заключений, связывая, между прочим, открытый ею переворот в области метафизических идей с политическим переворотом, который возвещали социалисты, в чем Герцен опять сходился с Белинским» (там же, 274). «Единство тела и духа», которое противоречит «личному бессмертию», обе спорящие стороны, видимо, прочно связывали с разрушением старой цивилизации во имя интересов народа, которое пропагандировали социалисты, и на которое Герцен и Огарев «смотрели гораздо бодрее, хладнокровнее и спокойнее, чем Грановский» (там же, 273). Связь «переворота в области метафизических идей с политическим переворотом» отмечали в то же время и в окружении самого Фейербаха. Куно Фишер в 1848 году заметил, что «чувства (die Sinne) для Фейербаха суть донныне презируемое третье сословие, которое он возводит

<sup>19</sup> Ср. Walicki 1975, 155; 355-356; 363ff.

<sup>20</sup> Он повторяет слова Грановского: «вы (соколовское общество. – С.Б.) успели уже лишить меня бессмертия души» (там же).

до значения тотального, тогда как Гегель восславляет мышление тем, что он от него ослепнет и оглохнет».<sup>21</sup>

В 60-е годы еще дальше буквализируется метафора общества как тела. Ирина Паперно показывает, что в 60-е и 70-е годы «идея общества как единого тела, доминировавшая в писаниях западных социологов, таких, как Герберт Спенсер или Пауль фон Лилиенфельд, получила широкое распространение и в России» (Рагерно 1997, 48). Конечно, метафора общества как тела была не нова в XIX веке. Известная в средних веках среди юристов, со времен Гоббса она стала популярной в словаре политических мыслителей всех направлений. К примеру, еще в 1818 году митрополит Филарет, тогда еще епископ Ревельский и викарий Санктпетербургский, в своем «Слове пред приведением к присяге Санктпетербургскаго дворянства и граждан для избрания судей» достаточно пространно развивал этот образ (Филарет 1873, 252–253). В то время, как Гоббс указывал на короля как на суверенную «душу» этого тела, уже Руссо в *Социальном контракте* считал сам народ (*le peuple*), само тело (*corps politique*), сувереном.

В «Записках из подполья» идея телесной деятельности выражается в мотиве физической силы героя. Уже давно обращалось внимание на то, что сцена физического столкновения героя с офицером из второй части повести пародирует сцену из романа *Что делать?*, где Лопухов, следующий своему принципу «кроме женщин, ни перед кем первый не сторонюсь», берет мешающего ему встречного пешехода в охапку и бросает его в канаву. Вполне возможно, что Достоевский ориентируется не только на Чернышевского, но и на роман А.К. Шеллера-Михайлова *Гнилые болота* (1864), в котором присутствует та же деталь, и даже с гораздо более открытым идеологическим (социальным) зарядом:

Он ходил тверже прежнего, подняв голову, никому не протягивая вперед руки, не уступая дороги. «Я иду по законной правой стороне и не обязан сторониться, если встречный вздумает идти по левой», говаривал отец. Вы, вероятно, часто видели и сами разыгрывали ту уморительную уличную сцену, когда два встретившиеся человека толкаются то в ту, то в другую сторону, извиняются, краснеют и снова сталкиваются нос с носом, проклиная в душе друг друга и снова извиняясь. Этих-то сцен и не бывало с отцом; он столбом останавливался перед налетевшим на него человеком и говорил: «а не возьмете ли вы вправо?» Казалось, что, говоря с человеком, он думал: «[...] иди своим путем; мы чужие, ты мне не нужен». И точно, люди, со своим

<sup>21</sup> «Die Sinne sind für Feuerbach, nach einer Bemerkung Fischers, der bisher verachtete dritte Stand, den er zu einer totalen Bedeutung erhebt, wogegen Hegel vom Denken rühmt, dass ihm Sehen und Hören vergeht» (Löwith 1978, 91). Лёвиг ссылается на: К. Fischer, Feuerbach und die Philosophie unserer Zeit, в философской карманной книге *Die Akademie*, изданная А. Pyre в 1847-1848, с. 158.

бесцельным добром и бессознательным злом, были ему не нужны (Шеллер-Михайлов 1904, 48–49; курсив в оригинале. – С.Б.).

*Гнилые болота* появились почти одновременно с «Записками». Но вопрос о заимствованиях не столь существен здесь: дело в том, что мотив физической силы, то есть реализованной телесности, нередко выражающейся в физическом устранении другого человека, был прочно связан с образом радикала в литературе: от Инсарова, бросающего немца в пруд, до Рахметова и Светлова (*Шаг за шагом* Федорова-Омулевского). Вспомним и дуэль Базарова с Павлом Кирсановым.<sup>22</sup> Недаром в «Записках» физическое столкновение с офицером служит выражением социального соперничества: «Дело было в том, что я достиг цели, поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной *социальной ноге*» (V, 132; курсив мой. – С.Б.).

### 3. Любовь

Но еще прочнее за образом радикала закрепился мотив любовной активности. Вспомним, что первый антинигилистический роман *Асмодей нашего времени* В.И. Аскоченского (1858), назван в честь ветхозаветного демона – врага брака (название обыгрывается в рецензии Антоновича на *Отцы и дети*). В нем нигилист-avant-la-lettre Пустовцев соблазняет героиню Марию Небеду. Существен здесь не столько мотив внебрачной связи, хотя в позднейшей антинигилистической литературе мотив соблазнителя встречается часто – вспомним хотя бы Марка Волохова из *Обрыва* и Ставрогина. Существенно уравнение общественной активности и реализованной любви. Для самих нигилистов, например для Чернышевского, связь с женщиной – важный вид общественной деятельности – реализуется в браке, который хотя и «фиктивен», т.е. целомудрен, но несет вполне реальные последствия. Как в нигилистической, так и в антинигилистической литературе, нигилизм нигилиста часто измеряется его «любовной» состоятельностью. Как я уже сказал, тогда как в про-нигилистических текстах связь с женщиной чаще всего реализуется в фиктивном браке, в антинигилистических же текстах изображается «свободная любовь», с отрицательной оценкой. Кроме того, у более умеренных антинигилистов встречаются всякие разновидности любовной «несостоятельности» героя, которая вне всякого сомнения служит метафорой его политической незрелости, ограниченности и т. д. В

<sup>22</sup> Несколько иную окраску приобретает мотив физической силы у несостоявшегося революционера Ставрогина, который, «если бы кто ударил его по щеке, [...] и на дуэль не вызвал [бы], а тут же, тотчас же убил бы обидчика» (X, 164). Здесь не место входить в рассуждения о том, почему он тем не менее не трогает Шатова, ударившего-таки его по щеке.

этом отношении крайне характерна реакция Чернышевского на тургеневскую «Асю» в рецензии «Русский человек на rendez-vous»: он без всяких оговорок трактует неумение героя этой повести установить прочные любовные отношения с Асей как выражение его социальной лишности. Анненков, возражавший против анализа лишности дворянской интеллигенции Чернышевского, тем не менее перенимает эту аналогию как нечто само собой разумеющееся. Уже это одно может служить сильным указанием на то, насколько глубоко была укоренена данная параллель в скрытых пластах русской литературы и мышления того времени.

Политические аналоги любовных перипетий в «умеренно антинигилистических» романах достаточно наглядны. Герой *Взбаламученного моря* Писемского, мелкий помещик Александр Бакланов, заигрывающий – впрочем, очень поверхностно – модным радикализмом, романтически влюбляется в Софию Басардину, но та, пленяясь роскошью и нарядами, выходит замуж за старого, противного ей, но богатого Ленева. После смерти последнего она становится содержанкой откупщика-еврея, шаржированного представителя нового, «не-нашего» капитализма. Александр женится на практичной, доброй, но скучной и холодной Евпраксии Сабакеевой – обоим им нет счастья от этого брака. Внебрачный роман Бакланова с овдовевшей Софией кончается разочарованием. В *Мареде* Клюшникова (1864) либеральный, но верноподданный герой Владимир Русанов влюбляется в Инну Горобец, но она отдается революционеру Леону, в котором потом, однако, страшно разочаровывается (он предается разгулу); ее дружба с польским аристократом-интриганом Бронским явно символизирует легкомысленный флирт молодежи с антинациональным свободолобием. Вспомним в связи с этим достаточно распространенное клише антинигилистического романа о сотрудничестве русских радикалов с польскими повстанцами. Примеры встречаются и в «яро антинигилистических» романах, например в *Панурговом стаде* В.В. Крестовского (1869). В нем герой Константин Хвальинцев покидает идеальную провинциальную барышню Татьяну Стрешневу ради фатальной польской красавицы графини Маржецки. В *Асмодее нашего времени* В.И. Аскоченского (1858) «разумный» герой Софьян (обратим внимание на фамилию – она, как и другие в романе, говорящая) влюбляется в Марию Небеду, но ее соблазняет Пустовцев. Она умирает вместе с ребенком, Пустовцев кончает самоубийством, Софьян остается с разбитым сердцем. Примеры можно легко умножить: *Мудреное дело* Н.Д. Ахшарумова (1864), *Некуда* Лескова (1864) и др.

Любопытно отметить, однако, что генетически сочетание любовной и общественной бесплодности в литературе восходит скорее всего к романам о «скучающем» аристократе начала века, таким как *Адольф* Бенжамена Констана, *Исповедь сына века* Мюссе, а в России, конечно, *Евгений Онегин*

и, с несколько другими акцентами, *Герой нашего времени*. Именно эти тексты играют важную роль в идеологической родословной Ставрогина, героя *Бесов* – романа, отталкивающегося от романа антинигилистического и, вместе с тем, углубляющего и завершающего его.

Особый случай – Тургенев: жизнь побеждает теорию, когда Базаров влюбляется в Одинцову. Оставаясь теоретиком, Базаров обречен на гибель; в живых остается Аркадий, который отказывается от своей идеологии и женится на Кате. В этом отношении нигилисты для Тургенева – лишь очередные жертвы того рокового закона, по которому умный персонаж, выделяющийся из толпы, не может реализовать себя ни перед женщиной, ни перед действительностью.

Несколько иначе обстоит дело в «Записках»: отношения героя с Лизой а ч и н я ю т с я конsummацией «любовных» отношений – любовная деятельность мужского персонажа травестируется. Тем не менее как по литературному, так и по жизненному штампу предполагается спасение им этой «падшей женщины», которое, однако, не состоится.

Как бы то ни было, но мы в этих текстах имеем дело с третьим случаем буквализации метафоры романтического происхождения. Преодоление романтизма, которое начинается в 40-е годы и усиленно продолжается в 60-е, выражается не только в отказе от романтического мировоззрения, то есть от жизни головой, а не телом; от презрения/неспособности к общественной деятельности; и от идеальной, неразделенной любви. Это преодоление выражается также в буквализации (реализации) романтических метафор: Чернышевский буквально «чувствует сердцем», общество буквально воспринимается как тело – объект действия; любовь принимает форму реальной связи с женщиной.

Тогда как в тенденциозной литературе 60-х и 70-х годов три выше описанных мотива, как правило, встречаются вместе, в последующий период ситуация меняется. Как показала Марина Могильнер, в мифе о подпольном герое, начиная с примерно 1880 года, преобладает мотив самопожертвования, сознательного отказа от личного счастья во имя служения обществу (сам этот мотив был уже задан в Рахметове из *Что делать?*). В этом мифе нет места для любви, есть только отказ от любви как момент становления героя. Таким образом, распадается «триединство» телесности, общественной активности и любви, которое было так характерно для тенденциозной топики: отпадает ипостась любви.

После разрушения мифа о «Подпольной России» революцией 1905 года и следующего за ним кризиса в самосознании интеллигенции, с появления *Санина* Арцыбашева (1907) выдвигается другой тип героя. И снова возникает мотив любви – на этот раз открыто эпикурейского характера – вместе с мотивом физической силы. Однако у Санина и «санинского типа»

отсутствует другой момент из тенденциозного «триединства»: момент общественной деятельности; Сания подчеркнуто эгоистична.

Третий неполный вариант «триединства» появляется в творчестве Блока конца первого десятилетия XX века, в период, когда он остро ощущает проблему соотношений «интеллигенции и народа»: при отсутствии мотива телесности,<sup>23</sup> мотивы любви и служения обществу сливаются в образ интеллигента как жениха самого общества, жениха России. В этом процессе мы ясно видим, как символизм как бы разворачивает наблюдаемую выше при переходе от романтизма к реализму «реализацию» метафоры: теперь метафора «де-материализуется».

Как известно, метафора интеллигента как жениха России была распространена в начале XX века. Блоковское «Русь моя, жена моя» повторяют такие философы, как Бердяев и Иванов. Но проецируется она в начале XX столетия и на более ранний период: символисты «вычитывают» подходящую им метафорику в классической русской литературе. Так, Вячеслав Иванов пишет о *Бесах*:

Бессилие Ставрогина перед Хромоножкой есть бессилие ноуменального барства перед русской землей, землей – вечной женственностью, ожидающей своего жениха [...] Жениха своего ждет и Лиза, но встретит его лишь на час. Образ жениха двоятся. Ставрогин неспособен к браку, бессилён соединиться, не может оплодотворить землю (Иванов III, 108 [Ставрогин]).

Андрей Белый видит символизацию женственной России в гоголевской «Страшной мести»:

Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемуся с иноплеменным нашествием [...] или колдуну из страны иноземной (Белый 1994, 329 [Луг зеленый]).

Однако то, что символисты и «новые религиозные философы» проецируют метафорический комплекс интеллигента-жениха и России-возлюбленной в литературу XIX века, не значит, что его, этого комплекса, в этом прошлом вовсе не было. Ранее я уже отмечал важную роль, которую играет этот комплекс в «сюжетном пространстве» XIX века.<sup>24</sup> Поэтому, хотя нельзя забывать о разном функционировании метафоры в разных стилистических системах – метафора «буквализируется» при переходе от Романтизма к Реализму, и «де-материализуется» при переходе от Реализма к Символизму,

<sup>23</sup> Ср. статью Э. Руттен в настоящем сборнике.

<sup>24</sup> Brouwer 2003; впервые на этот феномен указал Ю.М. Лотман (1993 [1987], 98).

— но я вполне поддерживаю идею В.М. Марковича, высказанную в статье в настоящем сборнике, о том, что

русская религиозно-философская мысль конца XIX — начала XX веков оказалась преемницей русской классической литературы. Становится «общим местом» мысль об эстафете искусства и философии в истории русской культуры XIX–XX веков — мысль о том, что содержание, накопленное в сфере художественного созерцания, переходило затем в сферу философского осмысления, и наоборот.

Возможно, метафорический комплекс интеллигента-жениха и России-возлюбленной мы находим и в «Хозяйке» Достоевского, где сюжет гоголевской «Страшной мести» переносится из украинской деревни в современный Петербург. Интересно, что место «казака» здесь занимает мечтатель Ордын, представитель книжной, европеизированной культуры, тогда как «колдун» в повести — раскольник и представитель традиционной морали. У Достоевского неудача в любви к Катерине-Россия закрепляется именно за «своим-чужим» интеллигентом.<sup>25</sup>

«Хозяйка» открывает нам перспективу на целый ряд классических произведений русской литературы, где параллельно строятся любовная и социальная судьбы героя-представителя европеизированной элиты. Можно вспомнить Чацкого, Бельгова, Ставрогина и Райского (*Обрыв*), и многих других.<sup>26</sup> Особенно отчетливо прослеживается этот механизм у Тургенева.

Тем не менее, в виде явной метафоры мы встречаем образ интеллигента как жениха России в 60-е годы крайне редко. Единственный пример, который могу привести, это слова из статьи Герцена «Император Александр I и В.Н. Каразин» (1863), сочетающие библейскую аллегорическую с русской народной поэзией:

Только тот, кто, призванный к деятельности, поймет быт народа, не утратив того, что ему дала наука, кто затронет его стремления и на осуществлении их оснует свое участие в общем земском деле, тот только и будет женихом грядущим [...]. Кто же будет этот суженый? Император ли, который, отрекаясь от петровщины, совместит в себе

<sup>25</sup> Г.М. Фридлиндер в комментариях к «Хозяйке» пишет о символическом смысле борьбы Ордынова и Мурина за душу Катерины: «образ 'хозяйки' Катерины перерастает [...] в символ национальной стихии, народной души, страдающей под мрачной властью прошлого, воплощенного в образе 'колдуна', купца-старобрядца Мурина; против этого прошлого и борется герой-мечтатель, стремящийся освободить Катерину и возродить ее к новой жизни силой своей любви» (I, 508). Образ колдуна из «Страшной мести» в Серебряном веке стал совпадать с колдуном из «Весенней сказки» Надсона (1881–1882), известной в свое время политической аллегории на мотив «Спящей красавицы». Ср. Минц 2000, 314–315.

<sup>26</sup> Во *Взбаламученном море* образ женственной России явно двойится: София — поверхностно европеизированная, материалистическая, потерявшая нравственные устои новая Россия; Евпраксия — традиционная Россия, лишенная для героя обаятельности.

царя и Стеньку Разина? Новый ли Пестель, опять ли Емельян Пугачев, казак, царь и раскольник, или пророк и крестьянин, как Антоний Безднинский? [...] Кто б ни был, наше дело – идти к нему навстречу с хлебом и солью (Герцен XVI: 77; курсив мой. – С.Б.).

Как видим, в качестве соперника в любви к России представителя элиты – нового Пестеля – Герцен выдвигает, кроме бунтарского типа из народа, самого императора. Трудно определить, знал ли Герцен о древнем образе короля как супруга страны. Но он мог знать выражение Жуковского, назвавшего трехмесячное ознакомительное путешествие царевича Александра по России в 1837 году «всенародным обручением наследника с Россией» (Татищев I, 88).

Вопросом о возможном эдипальном элементе в скрытом образе любви к матери-России-возлюбленной (соперничество с батюшкой-царем) не следует пренебрегать. Действительно, сюжет любовного соперничества молодого героя с пожилым человеком – мужем возлюбленной или даже собственным отцом, встречается в классических русских текстах достаточно часто, от *Евгения Онегина* и *Анны Карениной* до *Доктора Живаго*; в маленьких жанрах сразу вспоминаются «Первая любовь» Тургенева и «Ворон» (*Темные аллеи*) Бунина. Сама эта сюжетная ситуация известна из *Новой Элоизы* Руссо, в которой любовному конфликту уже явно придано и социальное измерение. В России это измерение будет скорее всего идеологическое, хотя у разночинцев снова всплывает социальная сторона. Но мотив соперничества заслуживает отдельного исследования.

## Л и т е р а т у р а

- Александров Н. 1868. «Современное обозрение. Мелочи дня. Критические заметки о тенденциозных писателях», *Дело*, 12 (Декабрь), 1–29.
- Анненков П.В. 1960. «Замечательные десятилетия. 1838–1848», *Литературные воспоминания*, 135–373. М.
- Белинский В.Г. 1982. *Собрание сочинений в 9 тт.* Том VIII. М.
- Бельй, Андрей. 1994. *Символизм как миропонимание.* М.
- Богданович Т.А. 1929. *Любовь людей шестидесятых годов.* Л.
- Войно-Ясенецкий В.Ф. (Святитель Лука). 2001. *Наука и религия.* Сергиев Посад.
- Вышеславцев Б.П. 1990. «Сердце в христианской и индийской мистике», *Вопросы философии*, 4, 62–87 (перепеч. с брошюры: Париж, 1929).
- Герцен А.И. 1954–1965. *Собрание сочинений в 30 тт.* М.
- Гинзбург Л.Я. 1982. «Белинский в борьбе с запоздалым романтизмом», *О старом и новом.* Статьи и очерки, 229–244. Л.

- Головин К. 1897. *Русский роман и русское общество*. СПб.
- Голосовкер Я.Э. 1963. *Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*. М.
- Достоевский Ф.М. 1972–1990. *Полное собрание сочинений в 30 тт.* Л.
- Иванов В.И. 1987. *Собрание сочинений в 4 тт.* Bruxelles.
- Замогил И.И. 1910. «Тенденциозная беллетристика 60–70-х годов», *История русской литературы XIX века*. Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского, Т. IV, 129–159. М.
- Климков О. 2000. *Опыт безмолвия. Человек в мирозерцании византийских исихастов*. СПб.
- Лотман Ю.М. 1993. «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия», *Избранные статьи в 3-х томах*. Таллинн. Том III: 91–106.
- Миц З.Г. 2000. «Блок и традиции русской демократической литературы», *ее же: Александр Блок и русские писатели*. СПб.
- Могильнер Марина. 1999. *Мифология «подпольного человека»*. Радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М. (НЛЮ. Научное приложение. Вып. XVI)
- Паперно Ирина. 1996. *Семиотика поведения. Николай Чернышевский – человек эпохи реализма*. М. (НЛЮ. Научное приложение. Вып. VI; перевод с англ. ориг. 1988)
- Рейфман П.С. 1990. «Три романа», *Ученые записки Тартуского университета*, 883, 87–101.
- Рейфман П.С. 1994. «‘Новый человек’ на rendez-vous» (Роман И.С. Тургенева *Накануне*), *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*, 1 (НС), 124–145.
- Соловьев Н. 1867. «Два романиста», *Всемирный труд*, № 12 (декабрь), 35–66.
- Сорокин Ю.С. 1964. «Антинигилистический роман», *История русского романа в 2 тт.* Т. II, 97–120. М.–Л.
- Старьгина Н.Н. 2003. *Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860–1870-х годов*. М.
- Татищев С.С. 1903. *Император Александр II: его жизнь и царствование*. Т. I–II. Изд. 2-е. СПб.
- Филарет. 1873. *Сочинения Филарета, митрополита московского и коломенского*. Слова и речи. Том I (1803–1821). М.
- Цейтлин А.Г. 1929. «Сюжетика антинигилистического романа», *Литература и марксизм*, 2, 33–74.
- Чебрикова М. 1870. «Псевдо-новая героиня», *Отечественные записки*, 5 (май), 24–53.

- Шеллер-Михайлов А.К. 1904. *Полное собрание сочинений*. 2-е изд. Т. I. СПб.
- Юркевич П.Д. 1990. *Философские произведения*. М.
- Brouwer, Sander. 2003. "The Bridegroom Who Did Not Come: Social and Amorous Unproductivity from Pushkin to the Silver Age", *Two Hundred Years of Pushkin. Volume I: 'Pushkin's Secret': Russian Writers Reread and Rewrite Pushkin*. Edited by Joe Andrew & Robert Reid (Studies in Slavic Literature and Poetics; 37). Amsterdam/New York, 49-66.
- Confino, Michael. 1990. "Révolte juvénile et contre-culture: les nihilistes russes des 'années 60'", *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XXXI (4) (octobre-décembre), 489-538.
- Frank, Joseph. 1986. *Dostoevsky. The Stir of Liberation, 1860-1865*. Princeton.
- Murav, Harriet. 1992. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels & the Poetics of Cultural Critique*. Stanford.
- Paperno, Irina. 1997. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca and London.
- Löwith, Karl. 1978. *Von Hegel zu Nietzsche: der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*. (7. unveränd. Aufl.) Hamburg.
- Rogachevskii, Andrei. 1997. "Precursors of Socialist Realism: Vasilii Sleptsov's 'Trudnoe vremia' and its Anti-nihilist Opponents", *Slavonic and East European Review*, Vol. 75, No. 1 (January), 36-62.
- Shein, Louis J. 1979. "Kantian Elements in Dostoevsky's Ethics", *Western Philosophical Systems in Russian Literature. A Collection of Critical Studies*. Ed. by Anthony M. Mlikotin. Los Angeles, 59-70 (University of Southern California Series in Slavic Humanities No. 3).
- Tertz, Abram. 1960. *What is Socialist Realism?* New York.
- Valentino, Russell Scott. 2001. *Vicissitudes of genre in the Russian novel: Turgenev's 'Fathers and sons', Chernyshevsky's 'What is to be done?', Dostoevsky's 'Demons', Gorky's 'Mother'*. New York. (Middlebury studies in Russian languages and literature, 24)
- Walicki, Andrzej. 1975. *The Slavophile Controversy. History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought*. Oxford.
- Wirtschafter, Elise Kimerling. 1997. *Social identity in imperial Russia*. Dekalb.



Райнер Грюбель

**ТЕЛЕСНОЕ ВРЕМЯ ВОЙНЫ И КОНСТРУКТ  
РУССКОГО ДУХА У ТОЛСТОГО.  
ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ТЕЛОМ, ДУХОМ И ДУШОЙ  
В РОМАНЕ *ВОЙНА И МИР***

Я убивал людей на войне.  
Лев Толстой, *Исповедь*  
(Толстой 1978–1985 XVI, 110).

**1. Война и (наше) время – прерывность или преемственность опыта и письма**

Для центральной Европы вторая половина XX века вплоть до восьмидесятых годов была временем без войны, и только самый конец прошлого и начало XXI века вновь принесли войны на европейскую территорию. Таким образом, в наше время личный временный опыт среднеевропейских людей (как, кстати, и северных американцев), их представление о войне отличаются строгой прерывностью.

Современная Россия, напротив, снова уже больше двадцати лет находится в состоянии войны, которая началась со вторжения советских войск в Афганистан и продолжается столкновениями в Чечне по сегодняшний день. С точки зрения Лидии Гинзбург, в сороковые годы прошлого века пережившей Ленинградскую блокаду, личный временный опыт Великой Отечественной Войны на самом деле тесно связан с временной памятью об Отечественной войне 1812 года, что, кстати, отражено и в их названиях. Названия «Первая» и «Вторая мировая война» предлагают некоторую непрерывность первой половины двадцатого века, а название «Отечественная война» предлагает такую преемственность от начала девятнадцатого века до середины двадцатого.

В «Записках блокадного человека» писательница, критик и литературовед Гинзбург (Гинзбург 1989, 517) признает, что предметом воспоминания, т.е. средством построения временной непрерывности служит не богатая мемуарная литература, а именно роман Льва Толстого, т.е. выдуманный, или, в соответствии с терминологией современной нарратологии, фикциональный текст – *fiction*:

В годы войны люди жадно читали «Войну и мир», — чтобы проверить себя (не Толстого, в чьей адекватности жизни никто не сомневался). И читающий говорил себе: так, значит, это я чувствую правильно. Значит, оно так и есть. Кто был в силах читать, жадно читал «Войну и мир» в блокадном Ленинграде.<sup>1</sup>

Русские ученые, такие, как, например, Игорь Смирнов (Smirnov 1994), даже рассматривают двадцатый век как более чем восьмидесятилетнее непрерывное время войны. С этой точки зрения, Первая мировая война продолжается и в двадцать первом веке!

Приведенный фрагмент из блокадного дневника Гинзбург показывает, что личный современный опыт, современное представление о войне проверяют опытом прошлого (может быть, и опытом другого, опытом других людей). И, конечно, *vice versa* рассказ о прошлой войне проверяется современным опытом. А если такого опыта нет, такая проверка загроудняется или даже становится принципиально невозможной. Тогда война становится чисто мифическим явлением прошлого. Итак, в среднеевропейском сознании после почти полувека мирного времени воспоминание о войне дополняется или даже заменяется знанием, основанным на новом опыте, на новом представлении о ней.

Вопреки духу настоящего времени я, соглашаясь с Виттгенштейном, уверен, что абстрактные знания о факте из чужого источника принципиально отличаются от знаний, идущих от нашего собственного опыта, точно так же, как медицинская информация о зубной боли — это совсем не то, что наша собственная боль, так и личный опыт войны — совсем не то, что исторические, стратегические и военно-теоретические знания. Он не равен и знаниям, почерпнутым из беллетристики от *Илиады* Гомера до *Жизни и судьбы* Гроссмана. Кстати, книга известного специалиста по молекулярной биологии Ханса Йорга Райнберга *Экспериментальные системы и эпистемологические дела* показывает на примере истории синтеза протеина, что точные науки и в наше время не только различают эмпирическое и теоретическое знание, но в определенных случаях даже признают первенство эмпиризма (Rheinberger 2001).

При этом показательно, что в отличие от поэзии проза о войне обычно пишется не во время войны, но гораздо позже нее. Так, например, Т.С. Элиот сочинил поэму *Бесплодная земля* (*Waste Land*) через три года после окончания Первой мировой войны, а Борис Пастернак своего *Доктора Живаго* о военном коммунизме даже после Второй мировой войны, т.е.

<sup>1</sup> Хотя автор дневника пишет о проверке себя на примере Л.Н. Толстого, «адекватность жизни» которого, несмотря на Ленинскую канонизацию, намного сомнительнее, чем его художественная сила, такая проверка подразумевает и сравнение тогдашнего и сегодняшнего опыта войны.

более тридцати лет спустя после описанных в романе событий. Книга Гроссмана *За правое дело* составляет некоторое исключение из этого правила, потому что работа над ней была начата уже в 1943 году, т.е. до конца войны, а именно вскоре после Сталинградского сражения. Однако писалась книга до 1949 года (она была опубликована только в 1953 году, а в полном виде в 1956), вторую часть своей дилогии, *Жизни и судьбы*, автор окончил только в 1960 году (роман вышел в Швейцарии в 1980 и в России в 1988 году). Итак, телесное время текста о войне, т.е. время его написания, время возникновения его целей графем, как правило, намного более отдалено от телесного времени движущихся в рассказанном мире человеческих тел.

У Толстого был свой собственный, конкретный опыт Крымской войны,<sup>2</sup> но о так называемой «Отечественной» было абстрактное знание. А как раз Отечественная война входит в сюжет романа *Война и мир*. Таким образом, его *Севастопольские рассказы* отличаются, с точки зрения времени, непосредственным, «близким» взглядом рассказчика на рассказанные события,<sup>3</sup> а точка зрения рассказчика романа *Война и мир* характеризуется таким расстоянием, которому соответствует панорамный охват и которое способствует историографическим дигрессиям.

Несомненно не только личный опыт молодого офицера, но и все, что автор романа *Война и мир* прочитал о Крымской войне оказало влияние на его представление о войне как таковой и таким образом и об Отечественной. Несмотря на региональность сражений война 1854–1856 оказалась настоящей первой мировой, если мы принимаем во внимание число участвующих в ней великих держав: Великая Британия, Франция, Россия (непосредственно) и Австрия и Пруссия (опосредованно). Парижский 1856 мирный договор лишил Россию той доминирующей роли в Европе, которой она достигла в результате Венского конгресса: она стала одной из мировых держав (Werth 1992, Baumgart 1999). Старый европейский порядок, «Священный союз» Александра, развалился.

Вследствие ужасной Севастопольской позиционной войны, требовавшей так много жертв, историк Верт назвал Крымскую войну даже «предвосхищением Вердона» („Vorwegnahme von Verdun“; Werth 1992). По мнению некоторых историков, после Крымской войны неприветливые соотношения

<sup>2</sup> Осенью 1854 года Толстой был переведён сначала в Дунайскую армию, которая сражалась против турок, а потом в осажденный войсками врага Севастополь. Целый месяц он командовал батареей на 4-м бастионе и был награжден орденом Анны 4-ой степени за храбрость, проявленную в боях. Он даже составил проект о переформировании артиллерийских батарей, написал записку о создании штунцерных батальонов и составил план военного журнала с названием «Военный листок». («Штунцера» – название нарезных ружей.)

<sup>3</sup> Например, события, рассказанные в тексте «Севастополь в декабре месяце», происходят в декабре 1854 года и описываются уже через три месяца.

между Россией и Австрией и подъем Пруссии прокладывали путь в сторону Первой мировой войны (1914–1918).<sup>4</sup>

Кроме вопроса о не-прерывности памяти о войне, мы встречаем и проблему не-прерывности процесса ее описания. При этом сам процесс письма может стать альтернативой военного действия, как в случае *Севастопольских рассказов*, и таким образом прервать военные действия автора. Или наоборот: во время Второй мировой войны в уже приводимых «Записках блокадного человека» Лидия Гинзбург (Гинзбург 1989, 531) размышляет: «Ну, а нужно ли писать? А вот нужно ли еще писать? Или один только поступок – на фронт! Драться с немцами...». Таким образом, в жизненном тексте автора борьба может прервать время письма, как, например, в случае Бориса Савинкова, который на короткий срок отказался от террористической борьбы, чтобы написать свои книги *Конь бледный* (1909), *Воспоминания террориста* (1917–1918) и *Конь вороной* (1923).

Кстати, особенно замечательно, что литературовед Гинзбург еще во время войны пишет научную статью «О романе Толстого *Война и мир*».<sup>5</sup> Эта статья была посвящена вопросу «общей [русской] жизни» в романе Толстого; в ней ставилась цель показать, что автор как бы переступил границу индивидуального характера, чтобы показать совместный быт и совместное бытие войны в форме «общей жизни»; в романе графа, так аргументирует критик немножко наивно, показывается «процесс самой жизни, действительность как таковая» (Гинзбург 1971, 317). Конечно, мы уверены, что как «процесс самой жизни», так и войну невозможно просто так «показать» в форме историографии, мемуарной или романной прозы. Наоборот, наше знание, почерпнутое из такой прозы, накладывает свой отпечаток на наш возможный опыт войны. Трансформация военного опыта в письменный текст зависит больше от того, что мы слышали или прочитали о том, что такое война, чем от самого нашего опыта. Таким образом, в европейской традиции события и деяния, происходящие во время войны, в значительной степени индивидуализируются. Эта склонность показать военные деяния и страдания на примере индивидуальной личности, которая находится уже в *Илиаде* Гомера и встречается даже в сатирическом романе *Дон Кихот* Сервантеса, определяет еще образ войны в драмах Клейста *Принц Фридрих Гомбургский* и *Пентисилея*. В первый раз в большом масштабе и в историософском смысле война изображается не как индиви-

<sup>4</sup> Этой точки зрения придерживались влиятельные русские ученые на заседании Совета Федерации России, на котором в феврале 2004 года обсуждались последствия Крымской войны для современной России. И в качестве ответа на то, что с середины XIX века западная Европа ложно обвинила и до сих пор обвиняет Россию в агрессии, планируются и юбилей памяти этой войны в Крыму ([www.rusland-nachrichten.de/rual0010/morgenews.php?iditem=378.de; 28.03.2004](http://www.rusland-nachrichten.de/rual0010/morgenews.php?iditem=378.de; 28.03.2004)).

<sup>5</sup> *Звезда* 1944, № 1.

дуальное, но как коллективное явление в европейской литературе Львом Толстым.

Автор романа *Война и мир* освобождает войну от ее скрепления с индивидуальной телесностью и от такого пронзания тела война и разрезания его на части, которые испытывают уже Гомеровский Гектор и еще Ахилл Клейста. Вместо этого он связывает войну с коллективным духом, с духом «народа»,<sup>6</sup> т.е. коллективного конструкта, который он унаследовал от романтизма.

Чем же явление телесного времени войны связано у Толстого с тематикой тела, души и духа? За основной тезис принимаем следующее: после проигранной русской армией Крымской войны – сам Толстой повествовал об ужасах этих сражений в своих *Севастопольских рассказах* – русскому писателю и мыслителю хотелось написать как целостную апологию большую поэму, по масштабам соотносимую с Гомеровской *Илиадой*. Однако, как уже показал Виктор Шкловский (1928), писателю не удалось выдержать эту концепцию, которая предполагает наряду с положительным пониманием мировой истории также обещающую успех стратегию так называемых народных войн. Ядро этой концепции состоит в том, что народный организм, народное тело воплощает одновременно дух и душу народа. Если по этой концепции, восходящей к Руссо, конвенциональный язык предоставляет привилегию притворству или даже неизбежно приводит к лжи, то нецивилизованное тело способствует выражению правды. Таким образом, русская идея для Толстого – это именно коллективное тело русского народа. И в его романе это тело в десятые годы XIX века проявляется именно в движении русской армии.

Итак, когда в 70-ые годы граф Толстой писал свой самый большой роман *Война и мир*, ему хотелось передать «действительность» Отечественной войны. Этот габитус писателя, который передает как бы аутентичный рассказ о периоде русской истории, вполне совпадает с традицией русской культуры от Карамзина и Пушкина до Розанова и Солженицына. Но на самом деле граф вносил тем самым вклад в русскую историософию и русскую культурософию.

И хотя Толстой отказался именно в этом романе от ряда своих идеологических принципов, например, от идеи «не сопротивися злему», то ему все-таки не удалось передать словами то, что на самом деле случилось на российской земле во время наполеоновского нашествия. Этот крах

<sup>6</sup> «Народ» является конструктом, который после распада конструкта христианской «общности верующих» Средневековья на 250 лет определил и еще в наше время определяет мышление европейской интеллигенции. Первым в русской культуре Достоевский (XXII, 44) распознал понятие народа как теоретический конструкт («теорию»), определил его как «загадку» и отметил, что «любители» этого народа предпочитают свою идею его действительности.

реализма, который не позволил изобразить военную действительность, нам хочется показать на примере того, что мы называем «телесное время» войны.

В романе *Война и мир*, для которого Лев Толстой улотребил и другое, исторически более четкое название «Роман 1905 года», время, а именно время войны, выступает как воплощение хроноса в телах. А самое главное, нам кажется, то, что писатель показал победу русских войск как следствие как бы адекватной инкорпорации исторического времени в теле народа. Маршал Кутузов одержал победу над «стратегическим гением» Наполеона, потому что он не мешал народному телу выявить воплощение исторического времени. Это время писатель понял как историческую необходимость в смысле Гегеля.

Чтобы осуществить свою концепцию, Толстой противопоставил коллективное тело народа, с одной стороны, групповым телам представителей русского дворянства, а с другой – индивидуальному телу и духу Наполеона. Победа русской армии после вторжения французских войск на русскую территорию, т.е. на «землю русского народа», является следствием того, что главнокомандующий генерал Кутузов не выполняет стратегические планы немецких или русских советников, то есть теоретиков войны, а поступает в соответствии со своим собственным интуитивным пониманием («чувством») народного тела. При этом небезынтересно, что основным текстом теории войны с середины XIX века являлась книга прусского генерала Клаузевица *О войне*, в которой теоретик представляет войну как «продолжение политики другими средствами». <sup>7</sup> Кстати, на этого автора, состоявшего в 1812–1814 гг. на русской службе, указывает и рассказчик романа. <sup>8</sup>

Итак, наша задача состоит в том, чтобы найти специфическое соотношение между телом, духом и душой в романе *Война и мир* на примере изображения телесного времени. Начинаем с исследования времени на оси выражения. Если Юрий Тынянов писал, что в прозе в отличие от поэзии время на оси выражения исчезает, то в случае *Войны и мира* Толстого мы обнаруживаем противоположное. Время здесь выступает как чувственный размер возникновения текста и как ритм чередования языков.

<sup>7</sup> C. v. Clausewitz 1980, 39: „Der Krieg ist eine Fortsetzung der Politik mit andern Mitteln.“

<sup>8</sup> Толстой 1928–1958 XI, 209; в дальнейшем ссылки на это издание даются след за цитатой в тексте с указанием тома и страницы. Высказывание Клаузевица „Der Krieg muß im Raum verlegt werden“ соотносится с концепцией защиты в его книге «О войне», где говорится о «концентричности нападения и эксцентричности защиты» („Konzentrität des Angriffs und Exzentrizität der Verteidigung“; Clausewitz 1980, 225). Контекстуализация этого высказывания в романе с тезисом Клаузевица „der Zweck ist nur den Feind zu schwächen, so kann man gewiss nicht den Verlust der Privat-Personen in Achtung nehmen“ (О да, так как цель состоит в том, чтоб ослабить неприятеля, то нельзя принимать во внимание потери частных лиц. – О да.) присуждает теории войны Клаузевица оценку негуманности.

## 2. Движение знакового тела текста

Есть поэзия романиста (Толстой 1928–1958 III, 64).

В случае романа *Война и мир* его творческая история является составной частью самого текста. Как никакое другое сочинение Толстого этот роман – настоящий *work in progress*, потому что его текст почти везде несёт на себе следы значительной переработки. Над этим текстом писатель трудился семь лет, и в тексте имеется не менее 600 персонажей, развитие которых в творческом процессе ни в какой версии текста не доведено до состоятельной или «конечной» цельности. В архиве автора сохранилось более чем 5000 рукописных листов романа. Такое представление текста как развивающегося целого поддерживалось и его первоначальной публикацией частями, и рецензиями на эти части, например, критика Страхова. Эта динамическая рецепция текста продолжается и в наше время. В 1983 году снова была издана первая редакция текста, которая в значительной мере меняет представление русского читателя о романе Толстого. Итак, знаковое тело текста само находится в движении, оно показывает само себя как постоянно развивающееся целое, т.е. оно само воплощает принцип телесного (знакового) времени. Редакция 94 тома *Литературного наследства* (М. 1983) разделяет время написания текста на следующие периоды: 1) «поиск начала» (февраль 1863 до первой половины 1864 года), 2) «создание первой завершённой редакции» (вторая половина 1864 г. – последние месяцы 1867), 3) «переработка первой редакции – создание окончательного текста, работа над корректурами в процессе печатания» (1867 г. – декабрь 1869; *Литературное наследство*, 1983, 7).

Это знаковое движение выступает уже в развитии названия текста – от романа о декабристах до «Романа 1905 года», от названия с девизом «Все хорошо, что хорошо кончается» до названия «Война и мир», от написания слова мир в этом титуле с буквой «і» со значением «свет»<sup>9</sup> до написания этого слова с буквой «и», обозначающего «покойное время». Мотив такой постоянной обработки сам автор нашел в отсутствии прочной жанровой традиции в русской литературе: «Мы русские вообще не умеем писать романы в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе» (Толстой 1928–1958 XIII, 55), сказано в одном из набросков предисловия автора. Постоянное обогащение текста романа историсофскими отступлениями уже П. Анненкову, одному из первых критиков, показалось художественным недостатком (*Л.Н. Толстой в русской критике*, 253). Если И.С. Тургенев (Тургенев 1968, 107) нашел в тексте сочинение, «сое-

<sup>9</sup> Именно это написание, это значение названия интертекстуально принимал Владимир Маяковский (Маяковский 1939, 236сл.), чтобы во время Первой мировой войны воплотить любовь.

дияющее в себе эпопею, исторический роман и очерк нравов»; то мы должны сказать, что на самом деле эпопея больше и больше переходила в исторический роман и обогащалась не только очерком нравов, но и историческими рефлексиями. Подвижность романа даже дала Шкловскому (Шкловский 1967, 304) основание назвать эпопею Толстого его «дневником». Это необычное определение жанра содержит правду в том смысле, что при чтении текста чувствуются дни его написания; но от дневника как в узком, так и в широком смысле этого понятия, включающего в себя, например, и такую прозу, как *Уединенное* и *Опавшие листья* Розанова, *Война и мир* Толстого отличается тем, что «дневниковая» телесно-знаковая хронология письма не аналогична хронологии рассказанного (смешанного, исторического и фиктивного) времени. Читатель замечает в процессе чтения, что, кроме времени рассказа и времени рассказанных событий, есть еще третье время, выступающее посредником между ними; это время письма, т.е. время абстрактного автора (Шмид 2003, 41–57) или (по традиционной русской терминологии) время образа автора. Итак, в романе *Война и мир* образ автора или абстрактный автор принимает временной вид. Сам текст (а с ним и его абстрактный автор) становится хронотопом уже на уровне выражения.

На самом деле, первоначальная (1865–1866 гг.)<sup>10</sup> и окончательная (1886 г.) версии романа являются разными сочинениями, но в то же самое время первая версия содержится также и в окончательной. Даже критическое, «юбилейное» издание 1930–1933 гг. – не статическое, постоянное, но изменчивое издание. Первое научное издание первого и второго томов романа (1930–1933) в большей степени основано на второй (1886 г.) версии, чем второе (1937), которое обращает больше внимания на издания 1868–1869 и 1873 гг. Кроме того, и второй, «дополнительный тираж» (IX, 1937, XIV) издания не совпадает ни с каким ранее изданным текстом сочинения, а представляет собой новую комбинацию или даже монтаж из старых изданий с новыми разночтениями!

Эта временная изменчивость текста видна и на уровне композиции – как распределение томов, частей и эпилога, так и расположение исторических отступлений внутри текста или же в конце текста (как приложение под названием «Статьи о кампании 12-го года») – и на уровне употребляемого медиума, т.е. средств коммуникации. Во-первых, в тексте русский язык довольно часто чередуется с французским и реже с немецким языком,<sup>11</sup> а во-вторых, само употребление этих языков по ходу текстовых редакций нестабильно: в шестой редакции 1886 года «для народа» автор

<sup>10</sup> Кроме того, вторая половина «второго издания» текстуально совершенно идентична с соответствующей части первого издания!

<sup>11</sup> Ср. Holquist 1990.

перевел все французские диалоги на русский язык, то есть на язык людей, составляющих коллективное тело прогрессивной в смысле автора истории.

Сам текст романа открывается в окончательной версии рядом французских и русских абзацев, которые рассказчик вложил в уста представителей русского дворянства. Первые критики романа оценивали такие переходы отрицательно, особенно в тех случаях, когда французские персонажи романа переходили с французского на русский язык. Толстой же защищал эти смены кода, а особенно защищал динамические, немотивированные реальностью разговора переходы с французского языка на русский – часто и французы говорят на русском языке – при помощи очень убедительного аргумента как формальную художественную необходимость: как художник рисует черное пятно под носом, чтобы изобразить таким (несоответствующим реальности) образом носовые дырки, так писатель, отклоняясь от действительности, употребляет разные языки по потребностям. Автор пользуется языком не как средством, характеризующим моментальный языковой габитус говорящего в смысле реалистической *couleur locale*,<sup>12</sup> а как средство, динамизирующее язык повествования.

Уже в начале романа дается явное противопоставление русского народного говора и цивилизованной французской речи:

– Ну, как же, батюшка, mon très honorable Альфонс Карлыч, – говорит Шиншин, посмеиваясь и соединяя (в чем и состояла особенность его речи) самые народные русские выражения с изысканными французскими фразами. – Vous comptez vous faire des rentes sur l'état, с роты доходец получать хотите? (IX, 1937, XVIII; курсив в оригинале. – Р.Г.)

Конечно, такая смена языка обращает внимание читателя на тело языка, на целочки графем и фонем. И уже первый абзац на русском языке подчеркивает значение графем, передавая слово «грипп» курсивным шрифтом и добавляя в скобках следующее объяснение: «(грипп был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими)» (IX, 3). Таким образом это слово из речи Анны Павловны свидетельствует о развитии русского языка в начале 19-ого века и в то же время приводит язык повествования в движение.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Так ложно аргументирует Шкловский (Шкловский 1967, 294): «локальная достоверность». Константин Леонтьев (Леонтьев 1968, 89–95) же критиковал Толстого по поводу именно «грубостей, неопрятностей и вообще [...] физических собственно примечаний и наблюдений».

<sup>13</sup> В научной литературе нередко указывается на факт, что в своих письмах Сергей Волконский, в котором видят праобраз Андрея Болконского, часто комбинировал русский язык с французским (ср. Figez 2003, 130). В приведенной цитате же рассказчик называет комбинацию русских народных выражений с французскими предложениями особенностью речи (и это значит: косвенным образом и характера) Шиншина.

Кстати, в тексте немецкий язык выдает себя как средство коммуникации с отрицательной ценностью именно тем, что на этом языке высказывается пренебрежительное суждение о русских. Мы читаем в четвертой части первого тома изречение: «Zum Henker diese Russen!» (IX, 349).<sup>14</sup> А во второй части того же тома приводится целое письмо Наполеона к принцу Мюрату на французском языке, в котором французский император жалуется на самовольство подданного, выражая собственную бессловесность: «Il m'est impossible de trouver des termes pour vous exprimer mon mécontentement» (IX, 209).<sup>15</sup> Достаточно редко рассказчик передает и смешение языков, причем в одном случае он даже показывает невозможность русского офицера Билибина произносить фамилию на другом (здесь польском) языке: «Herr general [sic!] Wimpfen, le comte de Langeron, le prince de Lichtenstein, le prince de Hohenloe [sic!] et enfin Prsch... prsch...»<sup>16</sup> et ainsi de suite, comme tous les noms polonais» (IX, 317). Иноязычные фамилии представляют здесь инородность всех «начальников колонн» кроме Кутузова, Милорадовича и Дохтурова, и это, с точки зрения абстрактного автора, является злым предзнаменованием, потому что человек хорошо сражается только на своей земле, на своей почве, защищая её. Итак Долгоруков, говоря «Taisez vous, mauvaise langue»,<sup>17</sup> обращается не только к иностранным именам, но и подчеркивает неуместность их носителей.

Сам рассказчик вводит в повествование образ нападения чужих языков на русскую землю: «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию» (XI, 269). Хотя слово «язык» употребляется здесь в смысле метафоры или/и метонимии,<sup>18</sup> сам первоначальный и конечный тексты романа придают значение и непосредственному смыслу слова. В связи с этим показательно, что русские дворяне употребляют как средство коммуникации язык врага. В этом смысле большинство из них – предатели. Конечно, сам Кутузов говорит не по-французски, а по-русски. С этой точки зрения, последовательный перевод французских реплик в романе в издании для народа эксплицитно связывает победу русских войск с народом

<sup>14</sup> («К черту этих русских!..») В первом томе встречается целая «сложная и трудная» диспозиция 20-го ноября 1805 года на немецком языке (IX, 319сл.). Немецким языком (абстрактный?) автор нередко пользуется (намеренно?) несколько странно, неуклюжим образом. (Русские переводы Толстого к цитируемым нерусским пассажиам текста (или их частям) даются в сносках, чтобы показать постоянные смены кода.)

<sup>15</sup> (Я не могу найти слов, чтобы выразить вам мое неудовольствие.)

<sup>16</sup> Речь идет о польском генерале Игнатии Пришибышевском, командовавшем во время войны 1805 года 3. колонной русских войск. В начале Аустерлицкого сражения он был взят в плен французами, а по возвращении из плена в Россию отдан под суд (XII, 470).

<sup>17</sup> (Замолчите, злой язык.)

<sup>18</sup> Истолкование тропа зависит от того, понимаем ли мы слово «язык» в прямом, анатомическом, или в переносном, культурном, смысле.

и даже расчищает путь в единое язычье социалистического реализма.<sup>19</sup> Кстати, идея Толстого о том, что победа народа сопровождается победой средства коммуникации, совпадает с фактом уменьшающегося значения французского языка после войны 1871 года и немецкого языка после Второй мировой войны.

В письме 1 января 1832 к Н.А. и К.А. Полевым, опубликованном в 1861 году, Александр Бестужев написал, что никто не знает русский народ, который не говорит с ним на русском языке (Бестужев 1861, 319). Таким образом русский язык становится «телом» русского духа и словесное общение с ним на этом языке как бы актом причастия (*communio*).

В связи «с телом языка» имеет значение и ввод самого слова «тело» в тело, т.е. в словесный текст, в ткань романа. Кстати, частотный словарь романа показывает не менее 136 случаев использования этого слова (*Частотный словарь...*, 159). Первый случай употребления слова «тело» отличается явно отрицательной оценкой. При этом древняя красота тела женщины противопоставляется современному безобразию мужского тела:

Le charmant Hippolyte поражал своим необыкновенным сходством с сестрою-красавицей и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой. Черты его лица были те же, как и у сестры, но у той все освещалось жизнерадостною, самодовольною, молодою, неизменно улыбкой жизни и необычайною, античною красотою *тела*; у брата, напротив, то же лицо было отуманено идиотизмом и неизменно выражало самоуверенную брюзгливость, а *тело* было худоцаво и слабо. Глаза, нос, рот – все сжималось как будто в одну неопределенную и скучную гримасу, а руки и ноги всегда принимали неестественное положение. (IX, 15; курсив мой. – Р.Г.)

На примере смеха, т.е. непосредственного языка человеческого тела, мы можем показать странную иерархическую и в то же время отвратительную телесность языка в романе.<sup>20</sup> Надо даже сказать, что Толстой в отношении языка предлагает обратную модель телесности, потому что в этом случае все телесное отвратительно.

Такая оценка телесности соответствует толстовской модели дополнительного соотношения тела и души:

Чем хуже становится человеку телесно, тем лучше ему становится духовно. И потому человеку не может быть дурно. Я долго искал сравнения, выражающего это. Сравнение самое простое: коромысло

<sup>19</sup> Однако, в отличие от русского символизма, единое язычье характеризует и русский футуризм Хлебникова и Маяковского, так что в единое язычье дискурсивной стратегии Толстого можно обнаружить и предвосхищение авангардизма.

<sup>20</sup> Ср. об отходе издателей драм Шекспира от изображения смеха в этих текстах Pfister 2000.

весов. Чем больше тяжесть на конце телесном, чем хуже телесно и в смысле славы людской (тоже телесное), тем выше поднимается конец духовный, тем лучше душе (XXII, 196).

И в этом смысле понятен и отказ Толстого от смеха. В отличие от Гоголя и Достоевского, в мире Толстого положительное значение смеха снижается и отрицательное его значение возрастает. А космический смех, это единство тела мира с его духом, почти совсем отсутствует. Итак, в романе *Война и мир* администратор Сперанский характеризуется именно через его смех:

Еще из передней князь Андрей услышал громкие голоса и звонкий, отчетливый хохот – хохот, похожий на тот, каким смеются на сцене. Кто-то голосом, похожим на голос Сперанского, отчетливо отбивал: ха... ха... ха... Князь Андрей никогда не слышал смеха Сперанского, и этот звонкий, тонкий смех государственного человека странно поразило его (X, 208).

Смех даже – совсем в противовес тому, что полвека позже скажет о нем Михаил Бахтин – убивает положительную коммуникацию: «В то время как князь Андрей вошел в комнату, слова Магницкого опять заглушились смехом» (X, 208).

Князь Андрей с удивлением и грустью разочарования слушал его смех и смотрел на смеющегося Сперанского. Это был не Сперанский, а другой человек, казалось князю Андрею. Всё, что прежде таинственно и привлекательно представлялось князю Андрею в Сперанском, вдруг стало ему ясно и непривлекательно. (X, 208сл.)

Смеющееся тело, так сказать, раскрывает отрицательность фигуры администратора и связывается с его движениями и с видом его глаз:

«Вся фигура Сперанского имела особенный тип, по которому сейчас можно было узнать его. Ни у кого из того общества, в котором жил князь Андрей, он не видал этого спокойствия и самоуверенности неловких и тупых движений, ни у кого он не видал такого твердого и вместе мягкого взгляда полузакрытых и несколько влажных глаз; не видал такой твердости ничего не значащей улыбки, такого тонкого, ровного, тихого голоса...» (X, 164).

Кроме смехового габитуса, автор принижает Сперанского и показом его интеллекта. Итак, странным образом серьезная разумность и смеховая пустота совпадают:

«Сперанский в глазах князя Андрея был... человек, разумно объясняющий все явления жизни, признающий действительным только то,

что разумно, и ко всему умеющий прилагать мерило разумности...» (X, 168).

Надо добавить, что люди холодного, исключительно логического ума всегда производили отталкивающее впечатление на Толстого, для которого одним из высших мерил человеческой личности была способность глубоко чувствовать, откликаться на несправедливость и зло прежде всего сердцем, а не умом.

Писатель тонко иронизирует над Сперанским: «Видно было, что никогда Сперанскому... не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю?» (X, 169).

### 3. Обесценивание референциальных тел Наполеоном и их ревальвация «русским духом»

Обесценивание государственных тел Наполеоном особенно наглядно выступает на примере захвата владений герцога Ольденбургского. Поступки императора сравниваются с манерой пирата и таким образом осуждаются как нелегальные и нелегитимные:

– Бонапарт поступает с Европой как пират на завоеванном корабле, – сказал граф Раstopчин, повторяя уже несколько раз говоренную им фразу. – Удивляешься только долготерпению или ослеплению государей. Теперь дело доходит до папы, и Бонапарт уже не стесняясь хочет низвергнуть главу католической религии, и все молчат! Один наш государь протестовал против захвата владений герцога Ольденбургского. И то... – Граф Раstopчин замолчал, чувствуя, что он стоял на том рубеже, где уже нельзя осуждать (X, 306).

Чувство нелегитимности осуждения русского царя, хотя рассказчиком она вложена в уста графа Раstopчина, подразумевает основную разницу между телом властелина (владыки) и управляемыми, особенно крепостными мужиками:

– Предложили другие владения вместо Ольденбургского герцогства, – сказал князь Николай Андреич. – Точно я мужиков из Лысых Гор переселил в Богучарово и в рязанские, так и он герцогов (X, 306).

Несмотря на то, что недопустимость габитуса Наполеона выражается при помощи сравнения («точно»), здесь согласие Андрея Болконского со мнением графа Раstopчина показывает и согласие абстрактного автора с противопоставлением дворян и крестьян. Именно из-за этого почтительное замечание Бориса о герцоге Ольденбургском, высказанное на французском

языке, звучит амбивалентно – серьезно из уст Бориса и иронически, с точки зрения абстрактного автора: « – Le duc d'Oldenbourg supporte son malheur avec une force de caractère et une résignation admirable » (X, 306).<sup>21</sup>

В этом контексте не безразлично, каким образом русский протест на то, как Наполеон поступил с владениями немецкого герцога, критикуется графом Раstopчинным; он удивляется «плохой редакции этой ноты» (X, 306) и отвечает на реплику Пьера «Разве не всё равно, как написана нота, граф?»: « – Mon cher, avec nos 500 mille hommes de troupes, il serait facile d'avoir un beau style » (X, 306сл.).<sup>22</sup> Стиль текста прямо соотносится с числом тел солдат.

Другим способом обесценивание тел, в нашем случае географического и культурного тела, является их перенос в иное семантическое поле. В рассказе о первом взгляде Наполеона на старую столицу России, точки зрения рассказчика и Наполеона интерферируют. Различение мертвого и живого тела – т.е. Москвы – принадлежит именно повествователю. Однако то, что для рассказчика является живым телом культурного и (в смысле Москвы как Третьего Рима) религиозного явления, в представлении иностранного императора больше и больше превращается из трупа в стратегическое место и в конце концов – в экзотическое женское тело.<sup>23</sup>

При виде странного города с невиданными формами необыкновенной архитектуры Наполеон испытывал то несколько завистливое и беспокойное любопытство, которое испытывают люди при виде форм не знающей о них, чуждой жизни. Очевидно, город этот жил всеми силами своей жизни. По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела (XI, 326).

Хотя Наполеон и знаком с религиозным топосом старой русской столицы, его намного больше занимает ее стратегическое значение. Живой город заменяется мертвым и смертоносным стратегическим планом:

– Cette ville asiatique aux innombrables églises, Moscou la sainte! La voilà donc enfin, cette fameuse ville! Il était temps,<sup>24</sup> – сказал Наполеон и, слезши с лошади, велел разложить перед собою план этой Moscou и позвал переводчика Lelorme d'Ideville (XI, 326).

<sup>21</sup> (Герцог Ольденбургский переносит свое несчастье с удивительной силой характера и спокойствием).

<sup>22</sup> (Мой милый, с нашими 500 тысячами войска было бы легко иметь хороший слог.)

<sup>23</sup> Конечно пансексуализм Наполеона соответствует и стереотипу французов не только в русской культуре.

<sup>24</sup> (– Этот азиатский город с бесчисленными церквями, Москва, святая их Москва! Вот, наконец, этот знаменитый город! Пора.)

Но больше всего его интересует тело города как тело женщины. Таким образом, мертвое стратегическое тело снова оживляется, но на место первоначального живого сакрального тела города выступает тело обесчещенной девушки:

«Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur»<sup>25</sup> думал он (как он и говорил это Тучкову в Смоленске). И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу. Ему странно было самому, что, наконец, свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание (XI, 326).

В одном из неопубликованных фрагментов текста абстрактный автор намного более жестко, чем в окончательном тексте, дает рассказчику осудить Наполеона за развитие его характера. «Сначала односторонность и beau jeu...<sup>26</sup> потом ощупью – самонадеянность и счастье а потом сумасшествие – faire entrer dans son lit la fille des Césars...»<sup>27</sup> (III, 60). Это пренебрежительное отношение французов к телам русских женщин высказывается и в разговоре французского офицера с Пьером в осажденной Москве. Неслучайно сам разговор в целом передается на французском языке и только комментирующие замечания рассказчика на русском:

– A propos, dites donc, est-ce vrai que toutes les femmes ont quitté Moscou? Une drôle d'idée! Qu'avaient-elles à craindre?<sup>28</sup>

– Est ce que les dames françaises ne quitteraient pas Paris si les Russes y entraient?<sup>29</sup> – сказал Пьер.

– Ah, ah, ah!.. – Француз весело, сангвинически расхохотался, трепля по плечу Пьера. – Ah! elle est forte celle-là,<sup>30</sup> – проговорил он. – Paris?... Mais Paris... Paris...

– Paris la capitale du monde...<sup>31</sup> – сказал Пьер, доканчивая его речь (XI, 369).

При этом показательно, что последняя реплика Пьера, которая лишней раз имплицитно подчиняет старую столицу России столице Франции (как подчинялись бы русские женщины французскими захватчиками), высказывается с точки зрения французского офицера.<sup>32</sup>

<sup>25</sup> (Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность.)

<sup>26</sup> (благоприятная игра)

<sup>27</sup> (разделить ложе с дочерью цесарей)

<sup>28</sup> (– Кстати, скажите пожалуйста, правда ли, что все женщины уехали из Москвы? Странная мысль, чего они боялись?)

<sup>29</sup> (– Разве французские дамы не уехали бы из Парижа, если бы русские вошли в него?)

<sup>30</sup> (Ха – ха – ха!.. А вот сказал штуку.)

<sup>31</sup> (– Париж?... Но Париж... Париж... – Париж – столица мира...)

<sup>32</sup> В этом контексте стоит припомнить сборы Ростовых и общее возбуждение и особо приподнятое, странное в такой обстановке радостное настроение Пети с Наташей.

Эротическая телесная функция города Москвы, с точки зрения Наполеона, подчеркивается фоном рассказа об Элен, которая переносит французскую моду и соответствующий габитус показа женского тела на русскую почву:

Она была, как и всегда на вечерах, в весьма открытом по тогдашней моде спереди и сзади платье. Ее бюст, казавшийся всегда мраморным Пьеру, находился в таком близком расстоянии от его глаз, что он своими близорукими глазами невольно различал живую прелесть ее плеч и шеи, и так близко от его губ, что ему стоило немного нагнуться, чтобы прикоснуться до нее. Он слышал тепло ее тела, запах духов и слышал ее корсета при движении. Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем, он видел и чувствовал всю прелесть ее тела, которое было закрыто только одеждой. И, раз увидав это, он не мог видеть иначе, как мы не можем возвратиться к раз объясненному обману (IX, 251сл.).

Противоположный образ невинного красивого тела представляется в знаменитом танце Наташи в четвертой части второго тома: «Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала» (X, 267). Ревальвацию русского тела производит почти магическим, может быть, даже ритуальным образом «русский дух», т.е. именно то нематериальное явление, которое в конце концов и решает исход борьбы с французами:

Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые раз раз *de châte* давно бы должны были выгнать? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, *русские*, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел и они уже любовались ею (X, 267; курсив мой. – Р.Г.).

Как Наташа в мирном контексте, так и Кутузов в военном усваивает русский дух, в его случае «дух войска», и представляет он его таким же магическим образом. В критической ситуации в течение Бородинского сражения, когда флигель-адъютант Вольцоген доложил, что положение на левом фланге катастрофическое, что все позиции заняты врагом и русские бегут в панике, главнокомандующий реагировал на это донесение как

---

Автор так объясняет его: «Главное же, веселы они были потому, что война была под Москвой, что будут сражаться у заставы, что раздадут оружие, что все бегут, уезжают куда-то, что вообще происходит что-то необычайное, что всегда радостно для человека, в особенности для молодого» (XI, 304).

пассивный созерцатель событий.<sup>33</sup> В этой ситуации Кутузов диктует кажущийся неуместным приказ о наступлении русских войск:

Кутузов, не глядя на Вольцогена, приказал написать этот приказ, который, весьма основательно, для избежания личной ответственности, желал иметь бывший главнокомандующий. И по неопределимой, таинственной связи, поддерживающей во всей армии одно и то же настроение, называемое духом армии, и составляющее главный нерв войны, слова Кутузова, его приказ к сражению на завтрашний день, передались одновременно во все концы войска (XI, 250сл.).

#### 4. Коллективизация и инкорпорация войны в романе Толстого

Европейское представление о войне как о массовом, коллективном явлении восходит к французскому философу Руссо. У него, как другие, так и Толстой взял идею об Отечественной войне как войне народа. Руссо пишет в книге *Contrat social*:

La guerre n'est donc point une relation d'homme à homme, mais une relation d'Etat à Etat, dans laquelle les particuliers ne sont ennemis qu'accidentellement, non point comme hommes ni même comme citoyens, mais comme soldats (Rousseau 1964, 357).<sup>34</sup>

В своей *Исповеди* Лев Толстой рассказывает о собственном сближении с народом. Однако это сближение осуществляется не через контакт с коллективным телом народа, а через сознание индивидуальной личности, которую граф возвышает до ранга представителя народа.<sup>35</sup> В самом тексте романа соответствующий опыт иллюстрируется встречей Пьера с Платоном Каратаевым. Кроме этого, контакт с народом происходит в обоих случаях при помощи рецепции мышления такого простого, как бы аутентичного человека, то есть именно его духа:

Слушал я разговор безграмотного мужика-странника о боге, о вере, о жизни, о спасении, и знание веры открылось мне. Сближался я с народом, слушая его суждения о жизни, о вере, и я все больше и больше

<sup>33</sup> Ср. Кандиев 1967, 249.

<sup>34</sup> (Из-за этого война не отношение человека к человеку, а отношение государства к государству, в котором люди – враги только благодаря случаю, и не как люди и не как граждане, а как солдаты.)

<sup>35</sup> В русской литературе раньше Толстого Гоголь соединил народный военный дух с (семейной) любовью, а именно в речи Тараса Бульбы своим соратникам, казакам (1835). Так так в речи героя Гоголя этот дух основывается на исключительной любви «русской души» (как в конце концов и в романе Толстого) мы можем предположить интертекстуальную связь между этими текстами.

понимал истину (Толстой, «Исповедь»; Толстой 1978–1985, XVI, 158).

Это значит: идея Толстого о том, что он как бы сам уловил дух народа, чистейшая конструкция.<sup>36</sup> На примере Пьера, попавшего в плен, автор показывает как физическое сближение графа с крестьянином, так и телесный отход дворянина от других «представителей» народа. Возвратившийся на поле битвы, Николай Ростов чувствует себя в кругу фронтовых товарищей дома. Полк становился его настоящей родиной.<sup>37</sup>

Кутузов, мнение которого не так далеко от убеждений автора, даже выделяет русский народ в кругу других народов: «– А!.. Чудесный, бесподобный народ! – сказал Кутузов и, закрыв глаза, покачал головой. – Бесподобный народ! – повторил он со вздохом.» (XI, 200) Эта оценка высказывается после того, как Борис Друбецкой сказал, что ополченцы, готовясь к битве следующего дня, т.е. практически к смерти, «надели белые рубахи» (XI, 200). Конечно, простота русской солдатской одежды противопоставляется изысканности туалета Наполеона и в особенности императорской туалетной сцене накануне Бородинского сражения: «Выхоленное тело императора» (XI, 213) обрабатывается двумя камердинерами: «Он [Наполеон. – Р.Г.], пофыркивая, побряхтывая, поворачивался то толстою спиной, то обросшею жирною грудью под щетку, которою камердинер растирал его тело» (XI, 213). Своим безобразием и своей «цивилизационной» обработкой (даже и одеколонной!) тело императора разъединяется с простым и красивым коллективным телом как французского, так и русского народа.

В январе 1905 года Толстой описал в своем дневнике единение общества в народ как вполне физический процесс. Сила, здание, камень и цемент как связующие средства являются физическими явлениями:

Общественный прогресс истинный – в большем и большем единении людей. Для единения людей нужны три вещи: 1) сила, которая заставляла бы людей соединяться, так же, как для того, чтобы камни сложились в здание, нужно, чтобы были люди-каменщики, которые соединяли бы эти камни. Эта сила есть помимо воли людей: их дело

<sup>36</sup> Василий Розанов (Розанов 2003, 307) был не только уверен, что в отличие от Достоевского Толстой не рисовал интеллигентов, но «простых людей» – именно в романе *Война и мир*. И он имплицитно образовал смысловый (герменевтический) круг, когда он написал, что роман *Война и мир* дает народный дух – который Толстой (как тот думал) почерпнул из самого народа – народу: «Но только тогда, когда деревне станет понятна ‚Война и мир‘ и эта громадная эпопея станет достоянием села, мы можем [...] сказать: ‚Слава Богу, народ наш культурен‘». Как мировой дух познает самого себя в философии Гегеля, так русский народный дух в романе Толстого.

<sup>37</sup> Историк А. Астапов (2004) показал на материале полевой почты, протоколов цензуры, солдатских песен и медицинской статистики, что во время Первой мировой войны перестройка семейных отношений вело «к обособлению каждого из членов большой крестьянской семьи», к «распадению последней и ускоренному созданию семьи малой».

только не мешать проявлению этой силы любви, 2) что нужно, это то, чтобы люди для того, чтобы могли соединиться, не имели бы свойств, отталкивающих их друг от друга: пороков, страстей, себялюбия, так же, как для того, чтобы сложить здание из камней, надо обтесать их, чтобы в них не было неправильных форм. И третье, что нужно, это то, чтобы, соединившись, люди сознавали бы необходимость и благо этого соединения, и чтобы это сознание держало их вместе так же, как известь или цемент держит вместе камни здания (Толстой 1978–1985, ХХІ, 191).

В связи с этим небезынтересно заметить, что со времен Декарта европейское мышление нового времени имеет представление о теле как о коллективном явлении, но его модель духа является индивидуальной, как показывает изречение Декарта: “*cogito ergo sum*”. Представление о коллективном духе, которое соответствовало бы представлению о коллективном теле, долго отсутствует в европейском сознании, а сами модели тела имеют строго механический характер, как показывает пример часов у самого Декарта (Богданов 2002, 145). Ещё Руссо интересовался работой отдельных «деталей», составляющих «телесную машину» (Lupton 1994, 59–60). А со времен Ньютона главенствующей становится модель внутренней гармонии телесного мира и соответствующая ей, например, в оптике, индуктивная гносеология: внешнее тело семиотическим образом показывает внутренние заболевания. В этом контексте интересно изображение ранения Андрея Болконского, потому что он не чувствует никакой боли, он ощущает лишь непосредственную смену сознания. Эта концепция тяжелого заболевания, связанная с идеей Толстого о смерти как пробуждении из сна, показана в романе *Война и мир* на примере умирающего Андрея (ХІ, 64).

В романе Л. Толстого, у Кутузова эта необычная правда о войне достигает сознания, как у Гегеля в его философии – дух мира. Таким образом, и претензии Наполеона на индивидуальное вождение, на руководство отвергаются.

Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся с смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сраженья не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая *духом войска*, и он следил за этою силой и руководил ею, насколько это было в его власти. (ХІ, 247; курсив мой. – Р.Г.)

И этот дух воплощается в теле русского главнокомандующего и даже ведет к преодолению старости и слабости его тела: «Общее выражение лица Кутузова было сосредоточенное, спокойное внимание и напряжение, едва превозмогавшее усталость слабого и старого тела» (ХІ, 247).

## 5. Смена духа как следствие смены телесной позиции

Все перемещается и движется, и это движение есть Бог.  
(Гьер; XII, 158)

Дмитрий Мережковский не без основания противопоставил психологизму Достоевского («духу») материальность («мясо») эстетических решений Толстого.<sup>38</sup> У символиста эта оппозиция называется «дух или тело». Но соотношение между телом и духом у Толстого выглядит совсем не простым. В философском смысле писатель является идеалистом и материалистом в одно и то же время. Как материалист, он показывает самого себя, когда в его романе идеологическая позиция героя связана именно с его телесной позицией. Например, смена сознания, смена духа в романе *Война и мир* связана со сменой позиции тела. Так, Андрей Болконский лишается своих претензий на славу после того, как он на фронте бежит вперед, как простой солдат. Именно это быстрое движение как бы соединяет его с солдатами и в то же самое время подготавливает его к смене идеологических позиций: «И действительно, он пробежал один только несколько шагов. Тронулся один, другой солдат, и весь батальон с криком “ура!” побежал вперед и обогнал его» (IX, 343).

Освобождаясь от габитуса штабного офицера, Андрей Болконский как бы бежит в едином ритме со своим (солдатским) народом:

Князь Андрей опять схватил знамя и, волоча его за древко, бежал с батальоном. Впереди себя он видел наших артиллеристов, из которых одни дрались, другие бросали пушки и бежали к нему навстречу (IX, 343).

Новая точка зрения появляется у него как в буквальном, так и в переносном смысле только после того, как он раненным падает на землю: «“Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются”, подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем кончилась борьба французов с артиллеристами» (IX, 344).

Теперь вместо картины сражения Андрей видит небо, и этот образ явно противопоставлен картине сражения. Бег закончен, и новая, неподвижная его позиция согласуется с тем, что он видит:

Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили

<sup>38</sup> Мережковский 1995 [1900]. Показательно, что анализ карнавализма Достоевского у Бахтина (1965) дает совсем другую картину. Сам Бахтин об этой разнице именно в книге о Рабле умалчивает.

друг у друга баник француз и артиллерист, – совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!... (IV, 354).

Аналогичное мы обнаруживаем у Пьера. Его новая точка зрения – явное следствие телесного посещения сражения под Бородином.

Особое значение имеет земля как фундамент русского коллективного тела. Главной причиной неудач русских войск в Шенграбенском и Аустерлицком сражениях было не то, что Кутузова «подводили его незадачливые союзники» и что «армия не получала боеприпасов, провианта и подкрепления» (*Русские писатели* 1971, 630), а тот факт, что война проходила не на русской, а на «чужой» земле. Русская армия, а это значит в историософском взгляде Толстого и русский народ, не знали, ради чего она велась.

Родная земля, русская почва становится фундаментом оборонительной войны, и это – как замечает Андрей – абсолютно неожиданно для врага:

Но он не мог понять того, – вдруг как бы вырвавшимся тонким голосом закричал князь Андрей, – но он не мог понять, что мы в первый раз дрались там за Русскую землю, что в войсках был такой дух, какого никогда я не видал, что мы два дня сряду отбивали французов, и что этот успех удесятерил наши силы (XI, 209).

Повествователь Толстого сравнивает смену точки зрения, т.е. и объекта внимания, с принципом действия паровой машины:

Теперь только Пьер понял всю силу жизненности человека и спасительную силу перемещения внимания, вложенную в человека, подобную тому спасительному клапану в паровиках, который выпускает лишний пар, как только плотность его превышает известную норму (XII, 153).

Кстати, уже Владимир Мономах написал в *Поучении* о быстрой езде: «А из Шернигова до Киева нестишьды ездих ко отцо, днем есмь переездил до вечерни.» (*Повесть временных лет* 1950, 162). Дмитрий Лихачев (Лихачев 1991, 244), который ошибочно говорил о езде из Киева в Чернигов, понял быстроту езды как составную часть «языческого идеала князя». Не исключено, что такое понимание быстрой езды соответствовало бы семантической системе романа *Война и мир*.

Укажем здесь хотя бы коротко на дальнейшее развитие темы быстроты (скорости) в итальянском и русском футуризме. Замечательна в этом отношении тесная связь быстроты (скорости) и войны в концепции Маринетти

и принципиальный отказ от быстроты в эссеистическом творчестве Малевича.

## 6. Манера принятия военного решения у Кутузова

Когда в своих *Лекциях об истории философии* Георг Вильгельм Фридрих Гегель описал специфику древнегреческого мышления и при этом противопоставил новому мышлению Сократа традиционный греческий тип мышления, он обратил внимание на манеру полководцев принимать решение. Философ предположил, что они принимали решение о ходе событий не по собственному субъективному суждению, а по внешним признакам, которые они истолковывали как божественные приметы:

Полководец, которому предстояла битва, принимал свое решение с помощью внутренностей жертвенных животных, как это часто встречается в *Анабазисе* Ксенофонта; Пausаниас мучается целый день до того, как он отдаст приказ о битве.

Der Feldherr, der eine Schlacht liefern sollte, hatte aus den Eingeweiden der Opfertiere seine Entscheidung zu nehmen, wie sich dies in Xenophons *Anabasis* öfter findet; Pausanias quält sich einen ganzen Tag lang, ehe er den Befehl zur Schlacht gibt (Hegel 1971, 619).

Повествователь в третьей части четвертого тома романа *Война и мир* размышляет о новой форме войны на европейской территории. Он говорит, что со времен пожара Смоленска в России началась новая форма войны, «началась война, не подходящая ни под какие прежние предания войны» (XII, 120). Эта новая манера войны состояла главным образом в сожжении деревень и городов, в отступлении после сражений, она же проявилась и в «оставлении и пожаре Москвы».

Реакцию Наполеона на эту неконвенциональную форму войны рассказчик передает как упрёки француза Кутузову и императору в том, «что война велась противно всем правилам», и, становясь толстовским рупором, добавляет: «Как будто существуют какие-то правила для того, чтобы убивать человека» (XII, 120). Этот поединок двух культур передается противопоставлением метафор дубины и шпаги. Повествователь даже говорит о «дубине народной войны» (XII, 120). Двусмысленное слово «дубина» активизирует и вульгарное стилистическое значение этого слова, и этот низкий стиль предпочитается высокому стилю изречений дворянства на французском языке.

При этом интересно, что конфронтация традиционной императорской и новой «народной войны» противопоставляет друг другу не индивидуальное

поведение коллективному, а наоборот, коллективное индивидуально. Люди, жмущиеся в кучу, наталкиваются на разрозненных людей:

Одним из самых осязательных и выгодных отступлений от так называемых правил войны есть действие разрозненных людей против людей. Такого рода действия всегда проявляются в войне, принимающей народный характер. Действия эти состоят в том, что, вместо того чтобы становиться толпой против толпы, люди расходятся врозь, нападают поодиночке и тотчас же бегут, когда на них нападают большими силами, а потом опять нападают, когда представляется случай. Это делали гверильясы в Испании; это делали горцы на Кавказе; это делали русские в 1812-м году (XII, 121).

Когда правила войны распадаются или не соблюдаются одной из борющихся сторон, тогда возникает вполне новая ситуация, в которой и язык отказывается служить как медиум коммуникации:

Войну такого рода называли партизанскою и полагали, что, назвав ее так, объяснили ее значение. Между тем такого рода война не только не подходит ни под какие правила, но прямо противоположна известному и признанному за непогрешимое тактическому правилу. Правило это говорит, что атакующий должен сосредоточивать свои войска с тем, чтобы в момент боя быть сильнее противника (XII, 121).

Автор романа переосмысляет еще одно основополагающее понятие: «народная война». Появившись во время французской революции, оно переводится на почву противника французских войск, а старая манера вести войну приписывается теперь французам. С точки зрения второй половины двадцатого века, например, афганских конфликтов и боев в Чечне, особенно интересно заключение русского романиста: «Партизанская война (всегда успешная, как показывает история) прямо противоположна этому правилу» (XII, 121).

На самом же деле Кутузов не принимает решение, его поведение – не акция, но ре-акция. Он как бы выполняет заказ «русского духа». А черпает он его из собственного чувства, т.е. из его души. Не стратегическая теория, а душевная связь главнокомандующего с коллективным духом (солдатского) народа является предпосылкой победы:

Далеко не самые слова, не самый приказ передавались в последней цепи этой связи. Даже ничего не было похожего в тех рассказах, которые передавали друг другу на разных концах армии, на то, что сказал Кутузов; но смысл его слов сообщился повсюду, потому что то, что сказал Кутузов, вытекало не из хитрых соображений, а из чувства, которое лежало в душе главнокомандующего, так же, как и в душе каждого русского человека (XI, 251).

Это понимает и Андрей и высказывает непосредственно перед тем, как немец Клаузевиц излагает свою основанную на местности стратегию. Из геометрического явления война переходит в психологический феномен. В романе *Война и мир* Марс психологизируется и становится объектом массовой психологии:

Успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа; а уж меньше всего от позиции.

– А от чего же?

– От того чувства, которое есть во мне, в нем, – он указал на Тимохина, – в каждом солдате (XI, 208).

## 7. Историко-эстетическая позиция *Войны и мира* Толстого

Именно явление войны может служить для проверки соотношения действительности с искусственным изображением феноменов реальности в литературе. Уже первый знаменитый рассказ о Войне, Гомеровская поэма *Илиада*, а именно встреча Ахилла с Гектором, показывает искусственность рассказа. Так и следующие известные случаи показа времени в теле войны, а именно *Генрих V* и *Генрих VI* Шекспира, а также *Принц Фридрих Гомбургский* Клейста (ср. Bohrer 2004), доказывают, что изображение войны в литературе менее всего связано со стремлением показать то, что на самом деле случилось, более значимым является то, что можно эффектно рассказать об этом.

Уже в поэме Гомера человеческая судьба интерпретируется как судьба человеческого тела (Bohrer 2004). Однако до *Принца Фридриха Гомбургского* Клейста литературная интерпретация войны оставалась перформацией индивидуального тела. Только автор *Войны и мира* заговорил о решительном значении коллективного тела.

В подтверждение своей концепции Толстой противопоставляет коллективное тело народа, с одной стороны, индивидуальным телам представителей русского дворянства, а с другой – индивидуальному телу и духу Наполеона, «палача народов». Огромное значение для характеристики Наполеона имеет образ волка. Это чувствовал и Тургенев, который сказал, что сам автор романа стал «настоящим львом литературы» (И.А. Гончаров /И.С. Тургенев 1923, 62). Охота на волка (X, 252–256) в романе *Война и мир* подается как параллельное действие, которое позволяет предсказать после победы над зверем (X, 252) и победу над Наполеоном и его войсками.

Победа русской армии после вторжения французских войск на русскую территорию, т.е. на землю русского народа, – результат того, что главнокомандующий Кутузов следует не стратегическим планам русских и немецких советников, но интуиции народного тела. Если Толстой, ком-

мелтируя смысл своего романа, написал, что он «старался написать историю народа» (VI, 241), то эта история проявляется именно в коллективном теле того явления, которое после Средних веков с его объединяющим принципом веры составляет новое единство общества.

По меткому замечанию Лотмана, в романе Толстого переход от одной точки зрения к другой близок к приему монтажа в кинофильмах. Предпосылка успешности этой манипуляции вниманием зрителя или читателя там и здесь – скорость процедуры. Таким образом, быстрой скорости движения русских войск соответствует соответствует быстрота смены точек зрения в ткани повествовательного текста. Абстрактный автор, «образ автора», побеждает своего императорского героя неожиданно «настильным» огнем, скорыми сменами точек зрения.

Исключительное, даже экстремальное по скорости время войны и аллегорически связанной с ней охоты показывается рассказчиком романа на примере эмоционального поведения (визга) Наташи на охоте:

В то же время Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала все то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время (X, 261).

Конечная сцена романа показывает Николая Болконского во сне. Он видит себя и Пьера в касках впереди огромного войска. После угрозы со стороны его дяди Николая Ильича убить их (Николиньку и Пьера) по велению Аракчеева, что, несмотря на свою любовь к ним, по велению Аракчеева, он должен убить их, Пьер превращается в его погибшего отца, Андрея. «Николинька почувствовал слабость любви» (XII, 294). Таким образом, конец романа противопоставляет силе борьбы побеждающую ее слабость любви. Как ядро конструкта русского духа эта «слабость любви» предшествует христианскому девизу Толстого «не противися злему!». В душе и теле ребенка рождается надежда на успешное будущее. И это будущее является и грядущим содержанием русского духа. Телесное время войны, которое накопилось в Пьере и в Андрее, сосредотачивается в мальчике.

На тезис Карамзина, что история принадлежит царю, Толстой в согласии с Никитой Муравьевым (*Декабристы-литераторы* 1954, 582) и Костомаровым (*Бунт Стеньки Разина*, 1859) ответил, что история принадлежит народу (т.е. коллективному народному духу). В этом смысле роман Толстого противостоит и юбилейным пятидесятилетним торжествам (26 августа 1862 года) Бородинского сражения царем Александром II.

Накануне Первой мировой войны своей переработке романа Толстого для театра Федор Сологуб акцентирует коллективность народного духа. В

согласие с его символистической теорией «театра одной воли» инсценировка *Война и мир. Картины из романа Л.Н. Толстого, избранные и приспособленные для сцены Федором Сологубом* (1912) подчеркивает зависимость индивида от единой воли и толкует текст Толстого не как реалистическое отражение действительности, но как символическое изобретение гармоничного мира.

Совсем иную позицию, отличную от позиций Льва Толстого и Сологуба, занял Владимир Маяковский, когда писал свою поэму *Война и мир* (1916). Во-первых, он сочинил свой текст во время Первой мировой войны, о которой в поэме и идет речь. Во-вторых, оптимизм успешной защиты родины заменяется скептицизмом, а нередко и безнадежностью военного трагизма. Вместо совместности русского духа мы встречаем одиночество души говорящего Я: «А я на земле один глашатай грядущих прав.» Из-за этого война прямо уравнивается с убийством. Здесь герой из любви к человечеству (не только к русскому народу!) приносит самого себя в жертву. Телесность находится в амбивалентном отношении с Азией и с запретом применения насилия в «религии» Толстого:<sup>39</sup>

Россия!  
Разбойной ли Азии зной остыл?!  
В крови желанья бурлят ордой.  
Выволакивайте забившихся под евангелие Толстых!  
За ногу худую!  
По камню бородой! (Маяковский 1939, 236 и сл.).

## 8. Заключение: необходимость и свобода

Ответ на вопрос, почему пацифист Толстой, девизом которого стал призыв «не противися злему!», выбрал именно войну иллюстрацией единого тела народа, дает история культуры. Сам Толстой поставил свой проект в один ряд с эпосом Гомера *Илиада*. Но и такие писатели, как Шекспир (например, в драме *Генрих V*), Пушкин в трагедии *Борис Годунов* и Генрих Клейст в драме *Принц Фридрих Гомбургский* и еще Томас Эллиот в поэме *Бесплодная земля* (*The Waste Land*) выбрали войну центральной темой своих главных сочинений. Толстой первым выработал коллективное телесное время как сущность военных движений. Перед этим фоном быстро

<sup>39</sup> Менее наглядно отношение к роману Толстого в кинофильме *Октябрь* (1928) Эйзенштейна, показывающем Керенского новым Наполеоном. Сцена, в которой лошадь сивой масти с моста падает в реку, соотносится с высказыванием Ленина, что подавление июльских демонстраций Керенским, стремящимся к бонапартистской диктатуре, стал поворотным пунктом революционного года 1917. Таким образом Керенский, которого режиссер отождествил со своим отцом, растолковывается как чужеземный захватчик.

движения, которое соответствует мифическому времени охоты, позиционная война 1854–1856 как и мировые войны XX века представляются крайними примерами культурного упадка. В глазах Толстого этот упадок прямым образом связан с техническим развитием.

В мае 1905 года, после проигранной битвы близ Цусимы – это было следующая травма внешней политики России после Крымской войны<sup>40</sup> – Толстой написал: «И потому в войне с народом нехристианским, для которого высший идеал – отечество и геройство войны, христианские народы должны быть побеждены.» Снова историкософ говорит о значении духовных ценностей, об их приоритете над материальными, техническими.

Если до сих пор христианские народы побеждали некультурные народы, то это происходило только от преимущества технических военных усовершенствований христианских народов (Китай, Индия, африканские народы, хивинцы и среднеазиатские); но при равной технике христианские народы неизбежно должны быть побеждены нехристианскими, как это произошло в войне России с Японией. Япония в несколько десятков лет не только сравнялась с европейскими и американскими народами, но превзошла их в технических усовершенствованиях. Этот успех японцев в технике не только войны, но и всех материальных усовершенствований ясно показал, как дешевы эти технические усовершенствования, то, что называется культурой. Перенять их и даже дальше придумать ничего не стоит. Дорого, важно и трудно: добрая жизнь, чистота, братство, любовь, то самое, чему учит христианство и чем мы пренебрегли. Это нам урок (Толстой 1978–1985 ХХII, 198).

Трансформацию нематериальных явлений в явления материальные писатель представил себе в духе Гегеля как самотек истории. При этом, как и у Гегеля, отношение между свободой и необходимостью играет особенную роль.

В конце шестидесятых годов в эпилоге своего романа *Война и мир* Толстой рассмотрел соотношение между свободой и необходимостью на основе критерия зависимости vs. независимости от пространства, времени и причинности. По убеждению писателя абсолютная необходимость возникает в связи с бесконечным пространством, бесконечным временем, бесконечной причинностью, полная свобода берёт своё начало в положении вне пространства, вне времени и причинности. Разум выражает законы необходимости, сознание же, напротив, выражает сущность свободы. В то время как *ratio* истолковывает время, согласно Ньютону, как бесконечное постоянное движение, сознание считает «бегущее время» «неподвижным моментом

<sup>40</sup> Ср. у Розанова (Розанов 2003, 305): «Знают ли многие, что в самый час Цусимского боя в Петербурге некоторые знали, что все провалилось?».

настоящего времени, в котором одним я сознаю себя живущим». По Толстому, для исторической науки свобода является непознанным остатком того, чего мы ещё не знаем о законах жизни человека. Как после открытия Коперника человек должен был отказаться от понятия неподвижности в пространстве, так он должен был отказаться и от сознания свободы и признать незаметную для него зависимость, т.е. связь с необходимостью.

У Наполеона случайности в такой мере возрастают, что они принимают характер кошмарного сна:

В прежних сражениях своих он обдумывал только случайности успеха, теперь же бесчисленное количество несчастных случайностей представлялось ему, и он ожидал их всех. Да, это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей, и человек во сне размахнулся и ударил своего злодея с тем страшным усилием, которое, он знает, должно уничтожить его и чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека (XI, 245сл.).

И в самом тексте романа именно явления внешнего времени в своей исторической последовательности определяют выбор из материала событий. Так, в 4-ой главе 3-ей части 4-го тома эпоса рассказчик в полном согласии с автором объясняет большие потери французской армии во время отступления после битвы на Вязьме и попадание в руки преследующей русской армии ложной информации о местонахождении французов быстрым продвижением как французских, так и русских войск; для тех времён необычная техника ведения войны – проходить по 40 вёрст в день. Не психические явления, как, например, страх или даже паника, стали причиной больших потерь французов, а объективная телесная скорость физического движения, принесшая и русской стороне значительные потери: «Главная причина уменьшения армии Наполеона была быстрота движения, и несомненным доказательством тому служит соответственное уменьшение русских войск» (XII, 180).

В отличие от своих генералов (по мнению Толстого) Кутузов находился в гармоническом согласии с историческим ходом событий, с исторической необходимостью, и в общем-то ничего другого не делал, как только поддерживал это разрушительное физическое движение:

Кутузов знал не умом или наукой, а всем русским существом своим знал и чувствовал то, что чувствовал каждый русский солдат, что французы побеждены, что враги бегут и надо выпроводить их (XII, 181).

Это, на первый взгляд, «естественное», в наивном понятии, может быть, даже «реалистически» действующее гармоническое соответствие между

генералом и его солдатами коренится на самом деле в мистическом единстве (*unio mystica*) главнокомандующего со своими подчинёнными, причиной которого является позднеромантическая концепция народа. Народный вождь «знает», что «чувствует» народ, является как бы его органом восприятия, выражением его воли, его действительным руководителем. И если французский претендент (самозванец) Наполеон пытается противиться ходу времени, то именно согласие русского командующего армией со своими подчинёнными делает этого командующего законным властителем.<sup>41</sup>

Далёкие от такого исторического согласия гениального главнокомандующего с народом штабные офицеры деградируют до слепого инструментария, до рабов исторической необходимости. Свободой, достигнутой ими за счёт их согласия с окружением, они жертвуют, так как отличаются внутренней зависимостью от своих страстей:

Люди эти, увлекаемые своими страстями, были слепыми исполнителями только самого печального закона необходимости; но они считали, что то, что они делали, было самое достойное и благородное дело (XII, 182).

Здесь, как и в романе *Анна Каренина*, это находящиеся в биологически-физическом времени внешние события, в которых – нередко при участии большого количества людей – как, например, в сражении или на балу, в опере или во время конных скачек, решается судьба тем, что необходимость неуклонно набирает свой ход.

Концепция Толстого нашла и своих критиков. Одним из самых ярких был Н.В. Шелгунов, который иронически и не без известного цинизма воспроизводил идеальный образ Кутузова у Толстого. При этом критик распознал метаисторическую позицию абстрактного автора, который в мире наррации как бы сам руководит народом.<sup>42</sup>

Унижая личный произвол людей, воображающих себя руководителями судеб народов, граф Толстой в то же время старается выставить в выгодном свете тех, кто не высовывает себя на первый план. Гениальнейшим человеком этого сорта является у него Кутузов. И

<sup>41</sup> Ср. уже у Пушкина (Пушкин 1958, 484): «Один Кутузов мог предложить Бородинское сражение; один Кутузов мог отдать Москву неприятелю, один Кутузов мог оставаться в этом мудром деятельном бездействии, усыпляя Наполеона на пожарище Москвы и выжидая роковой минуты: ибо Кутузов один облечен был в народную доверенность, которую так чудно он оправдал!» Солженицын же показал в романе *Август четырнадцатого* (1971) (первой части трилогии *Красное колесо*, что бездействие русских генералов причинял гибель целой армии. Только полковник Воротынец (соответствующий Андрею Болконскому) выступает как деятельный офицер.

<sup>42</sup> Эта позиция совпадает с ролью абстрактного автора романа *Анна Каренина*, который вопреки собственному эпиграфу «Мне отмщение и аз воздам», предоставляющему управление судеб самому Богу, осуждает героиню к смерти.

гениальность Кутузова выражается именно в том, что он умеет понять народную душу, народное стремление, народное желание и делает им уступку. Кутузов бережет человеческую кровь и щадит солдатскую жизнь. Кутузов плачет, когда дуализм велит ему посылать людей на очевидную смерть, между тем как можно достигнуть выгодного результата и без этой жертвы. Кутузов всегда друг народа, он всегда слуга своего долга, а долг, по его мнению, в том, чтобы выполнить стремление и желание большинства единоличных производителей. Кутузов велик потому, что он отрешается от своего я и пользуется своею властью как точкой силы, концентрирующей всенародную волю (Шелгунов 2002, 350; курсив мой. – Р.Г.).

Шелгунов не понимает, что русский главнокомандующий Кутузов у Толстого – такой же идеал, как русский царь в *Выбранных местах* у Гоголя (и эту функцию героя Гоголя тогда не понял Белинский).

Как толстовского Кутузова, так и его Наполеона Шелгунов ложно понимает как историческую личность. С такой точки зрения император на самом деле выступает как карикатура на самого себя:

Наполеон – пигмей, потому что он действует обратно. Гениальнейший из гениев, Наполеон, сбившийся с толку, подобно царю Соломону, хочет быть не выразителем народной воли, как он заявил это в своей собственной конституции, а, напротив, усиливается заставить народы действовать по его единоличному произволу. От этого все его мудрые распоряжения, приказания в Москве ведут к абсурду в результате, к гибели миллионной армии и торжеству России (Шелгунов 2002, 350).

Вследствие смешивания литературного текста с историографическим, которое сам Толстой поддержал своим убеждением, что он действительно написал правдивую историю Отечественной войны, критик не может понять и то, что Толстой в своем романе дал и художественный образ грядущих тиранов XX века.<sup>43</sup>

Также критик не замечает и многозначность нарративного дискурса Толстого.<sup>44</sup> Романист в своей прозе выражает условность происходящего посредством многослойности придаточных дополнительных предложений. Подчинительное сочетание «..., что ..., что ...» было в русском языке того времени скорее непривычным, что даже побудило Олешу выразиться о «своеобразной неправильности стиля». Так, в приведённом уже примере

Кутузов знал не умом или наукой, а всем русским существом своим знал и чувствовал то, что чувствовал каждый русский солдат, что

<sup>43</sup> В этой связи показателен факт, что именно в Париже (I) в тридцатые годы 20-го века гегельянец Александр Кожевников (Kojevve) провозгласил Сталина новым Наполеоном и – завершителем мировой истории (Ср.: *Hegel, das Ende...*, 122 и сл.).

<sup>44</sup> Ср. о многозначности повествования Толстого Grübel 2003, 90-97.

французы побеждены, что враги бегут и надо выпроводить их (XII, 181).

окажется нерешенным вопрос, относятся ли второе и третье придаточные предложения к первому придаточному (т.е. чувству солдат) или же к главному предложению (т.е. мыслям и чувствам Кутузова).<sup>45</sup> Но ввиду полного логического и аксиологического соответствия мыслей Кутузова и его солдат такие размышления, с точки зрения смысла, становятся излишними, хотя, с другой стороны, в грамматическом отношении были бы необходимы. Таким образом, синтаксический порядок, соединение слов и частей предложения, т.е. тело языка, подчиняются порядку смысла и в конечном счете переплетению действий, событий и состояний, т.е. телу мира.

Итак, как вера, как соединяющий принцип заменяет дух народа, так язык снова становится решающим средством коммуникации. В тексте Толстого русский язык играет ту же роль святого языка, какую в средние века играли иврит, древнегреческий, латинский и церковнославянский языки. Таким образом, имплицитно отвергается равноправие языков в смысле гуманизма или протестантизма, и русский язык, кстати, как еще и в пост-символизме Хлебникова или Маяковского, выступает как не только наилучший, но и как, собственно говоря, единственно подходящий язык. Из-за этого частое употребление французского или (реже) немецкого языка является в первой очередь не средством отражения габитуса говорящего, но оценкой сказанного персонажами со стороны рассказчика. Из-за этого Толстой так настойчиво защищал употребление русского языка для передачи прямой речи французов, немцев и австрийцев. При этом показательны частые переходы в прямой речи французов и членов русской аристократии с французского на русский язык, которые содержат не переключение кода (*codeswitching*), а смену оценки сказанного с точки зрения повествователя. В этом контексте показателен и перевод почти всех иноязычных мест романа на русский язык в издании романа для народа. Автор как бы приблизил тело текста к телу адресата. Кстати, и этот перевод является резким движением тела текста.

В своем эссе *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории* (1900) и в главе «Смысл войны» своей книги *Оправдание добра* Владимир Соловьев считает войну злом, которое в конечном счете имеет положительный смысл, так как ведет к «политическому объединению человечества» (Соловьев 1988, 478; Смирнов 1999, 233–243). Пока такого

<sup>45</sup> Еще недавно русская научная литература, посвященная роману, рассматривала текст как «книгу о жизни всего [русского] народа», а его автора как «пророка». По указанию верхушки вопреки намерениям Толстого опера *Война и мир* (1941) Прокофьева должна была подчеркнуть гениальность Кутузова (т.е. эквивалента Сталина). В Советском Союзе окончательная версия оперы была исполнена на сцене только в 1959 году (ср. Robinson 1987).

результата даже мировые войны не принесли. В этом смысле более прав оказался Толстой, для которого в то время были оправданы исключительно оборонительные войны. Однако, оборонительная война является выражением желания, чтобы в мире ничего не менялось. Она – крайний знак непрерывности. В конечном счете в ней и самое быстрое движение, самое скоростное телесное время служит гарантией иммобильности того, что является конструктом русского духа. Антиподом изобретателя этого духа, т.е. абстрактного автора романа *Война и мир*, является греческий философ Гераклит, сказавший: «Война – отец всех дел.»

### Л и т е р а т у р а

- Астапов А. 2004. [liber.rsuh.ru/Conf/Russia5/astashov.htm](http://liber.rsuh.ru/Conf/Russia5/astashov.htm)
- Бахтин М. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.
- Бестужев А. 1861. «Письмо 1 января 1832 к Н.А и К.А. Полевым». *Русский вестник*, 32.
- Богданов К.А. 2002. «'Тела, тела, тела...'». К истории медицинского дискурса в русской литературе». *Wiener Slawistischer Almanach*, 49, 141–172.
2002. *Война из-за «Войны и мира»*. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб.
- Гинзбург Л. 1971. «Проблемы психологического романа». *О психологической прозе*. Л., 283–463.
- Гинзбург Л. 1989. «Записки блокадного человека». *Человек за письменным столом*. М., 517–578.
- Гоголь Н.В. 1937. «Тарас Бульба». *Полное собрание сочинений*. Т. 2, Л.
- Гончаров И.А. / Тургенев И.С. 1923. *Письма*. Петроград.
- Гудзий Н.К. 1960. *Лев Толстой. Критико-биографический очерк*. (3) М.
1954. *Декабристы-литераторы. Литературное наследство*, 59, М.
- Кандиев Б.И. 1967. *Роман-эпопея Толстого «Война и мир»*. Комментарий. М.
1983. *Литературное наследство. Первая завершенная редакция романа «Война и мир»*. Т. 94. М.
- Лихачев Д. 1991. *Книга беспокойства*. М.
1952. *Л.Н. Толстой в русской критике*. М.
- Маяковский В. 1939. «Война и мир». *Собрание сочинений в 12-ти тт.* Т. 1 М., 223–266.
- Мережковский Д. 1995. *Лев Толстой и Достоевский*. М.
1950. *Повесть временных лет*. Т. 1, М.-Л.
- Розанов В. 2003. «О народной душе». *Около народной души*. М., 305–308.
1971. *Русские писатели. Библиографический словарь*. М.
- Скафтымов А. 1959. «Образ Кутузова и философия истории в романе Толстого 'Война и мир'». *Русская литература*, 2, 72–94.
- Смирнов И. 1999. *Ното homini philosophus...* СПб.
- Соловьев В.С. 1988. *Сочинений в двух томах*. Т. 1. М.

- Толстой Л. 1928–1958. *Полное собрание сочинений*. Юбилейное издание. 90 тт. М.
- Толстой Л. 1978–1985. *Собрание сочинений в двадцати двух томах*. М.
- Тургенев И.С. 1968. *Полное собрание сочинений в 28 тт.* М., Т. 15.
- Леонтьев К. 1968. *Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого*. (Репринт) Провиденс.
- Опульская Л.Д. 1990. «К творческой истории романов Льва Толстого (Проблема жанра)». З.С. Паперный / Э.А. Полоцкая (ред.), *Динамическая поэтика. От замысла к воплощению*. М., 120–133.
1978. *Частотный словарь романа Л.Н. Толстого "Война и мир"*. Тула.
- Шелгунов Н.В. 2002. «Философия застоя. 'Война и мир', сочинение графа Л.Н. Толстого». [1869] *Война из-за «Войны и мира»*, 327–352.
- Шкловский В. 1928. *Матерьял и стиль в Романе Льва Толстого «Война и мир»*. М.
- Шкловский В. 1967. *Лев Толстой*. М.
- Шмид В. 2003. *Нарратология*. М.
- Эйхенбаум Б. 1931. *Лев Толстой. 60-ые годы*. Л./М.
- Baumgart W. 1999. *The Crimean War 1853-1856*. London.
- Bloom H. (ed.). 1988. *Leo Tolstoy's War and Peace*. New York a.o.
- Bohrer K.H. 2004. «Kriegsgewinnler Literatur». *Merkur*, 1, 1-16.
- Clausewitz C. v. 1980. *Vom Kriege (1832-34)*. Auswahl. Stuttgart.
- Figes O. 2003. *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Berlin.
- Grübel R.G. 2003. *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs*. München.
- Jepsen L. 1978. *From Achilles to Christ. The Myth of the Hero in Tolstoy's War and Peace*. S.I.
- Hegel G.W. 1971. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. 3 Bde. Bd. 1, Leipzig.
- Hegel, das Ende der Geschichte und des Ende des philosophischen Diskurses. Gespräch mit Alexandre Kojève. Jürgen Sieß (Red.), *Vermittler. H. Mann/Benjamin/Groethuysen/Kojève/Szondi. Heidegger in Frankreich. Goldmann/Sieburg*. (Deutsch-französisches Jahrbuch 1) Frankfurt (M.) 1981, 119-125.
- Holquist M. 1990. «Character change as language change in 'War and peace'», *Russianness, Studies on a Nation's Identity. In Honor of Rufus Mathewson 1918-1978*, 210-226.
- Lupton D. 1994. *Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in the Western Societies*. London.
- Pfister Manfred. 2000. «Inszenierung des Lachens im Theater der frühen und späten Neuzeit». Erika Fischer-Lichte, Anne Felig (Red.). *Körperinszenierungen*. Tübingen, 35-54.
- Rheinberger H.-J. 2001. *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen.
- Rousseau J.-J. *Oeuvres complètes*. Vol. 3, Paris 1964.
- Šilbajoris R. 1991. *Tolstoy's Aesthetics and his Art*. Columbus.
- Smirnov I. 1994. «Der wirkliche Krieg». *Sprache im technischen Zeitalter*, 132, 399-406.

- Werth G. 1992. *Der Krimkrieg. Geburtsstunde der Weltmacht Rußland.* Frankfurt a.M. / Berlin.
- Zborilek V. 1969. *Tolstoy and Rousseau. A Study in Literary Relationship.* (Unpublished dissertation) Berkeley.

Александр Эткинд

## СЕКС, СЕКТЫ И ТЕКСТЫ: РУССКИЕ СЕКТАНТЫ В РУССКОЙ И ДРУГИХ ЛИТЕРАТУРАХ

В знаменитом романе Олдоса Хаксли *Смелый новый мир*, опубликованном в 1932, изображен ритуал, который называется Служение Солидарности. Главный герой обязан посещать его дважды в месяц. В ритуале участвуют двенадцать мужчин и женщин, которые слушают музыку, вспоминают отца-основателя (имя которого они произносят то как Форд, то как Фрейд) и просят явиться Высшее Существо. Потом они танцуют, кружатся по комнате, бьют друг друга и, доходя до экстаза, кричат «Он идет». Потому они попеременно занимаются сексом. Сцена кончается так: «казалось, что огромный черный голубь (negro dove) благосклонно летал над томно лежащими теперь танцорами» (Huxley 1965, 66).<sup>1</sup> В конце романа мы видим другую сцену группового секса, на этот раз с сотнями участников. Они присоединяются к флагелляции одного из героев, которого зовут Дикарем. Они кричат «хотим хлыста», танцуют и бьют друг друга. Они чувствуют «восторг перед ужасом боли» и «влечение к единоплешию и искуплению» (там же, 198).

Опубликованный в 1932, роман Хаксли – самый известный пример литературной антиутопии – показывал массовое общество, использующее новую технику, генетику и психологию для переделки человеческой природы. Мы застаем расы-касты, тотальную слежку и навязанный промискуинный секс. Антиутопия Хаксли является антиамериканской в той же мере, в какой была антисоветской.<sup>2</sup> Люди будущего вместо «О, Боже» восклицают «О, Форд» или, в более интимных обстоятельствах, созвучное по-английски «О, Фрейд». Однако элиграф к роману взят из Бердяева, и многие имена звучат как русско-американские: Герберт Бакуинин, Ленина Краун.

Хаксли никогда не был в России, хотя планировал съездить туда летом 1930, как раз когда он обдумывал *Смелый новый мир* (Firchow 1984, 138). То, что он знал, он знал из книг. Вероятная зависимость романа Хаксли от *Мы* Замятина, которую сам Хаксли отрицал, хорошо известна и русским исследователям Замятина, и британским биографам Хаксли. Исследователи

<sup>1</sup> Русские переводы считают этого голубя «негритянским», что бессмысленно.

<sup>2</sup> Хаксли посетил Америку в 1926 и был разочарован; см. Firchow 1984, 100-116; Sexton 1996.

пропустили, однако, другой источник Хаксли, который я полагаю важным для развития самых специфических мотивов романа, включая и его групповые сцены. Это хорошо известная славистам книга Рене Фюлоп-Миллера *Дух и лицо большевизма*, опубликованная в 1926 по-немецки и в 1927 по-английски. В эссе, написанном в 1931, как раз когда писался *Смелый Новый Мир*, Хаксли ссылаясь на *Дух и лицо большевизма* как «очень интересную книгу о культурной жизни в Советской России» (Huxley 1958, 191). Он подробно пересказывал, Фюлоп-Миллера, легко переходя от Советской России к тоже нелюбимой им Америке. Он видит между ними растущую общность, которую иллюстрирует американскими стихами Маяковского в переводе Фюлоп-Миллера (там же, 194).

Рене Фюлоп-Миллер бы, румынским эмигрантом в Германии, а впоследствии немецким эмигрантом в Америке. Профессиональный славист, он держал издательство в Мюнхене и редактировал немецкое собрание переводов Достоевского. Он был знаком с Мережковскими и легко переводил русские стихи и прозу. Он дружил с Фрейдом и другими психоаналитиками, в частности, с русскими эмигрантами Лу Андреас-Саломе и Максом Эйтинггоном. По заказу Фюлоп-Миллера было написано фрейдовское предисловие к переводу *Братьев Карамазовых*, известное как «Достоевский и отцеубийство». Посетив Россию в середине двадцатых, Рене Фюлоп-Миллер написал книгу о Распутине *Святой черт*, главный источник для последующей распутинской индустрии в поп-культуре. Другими плодами посещения Советской России была выставка из нескольких сот фотографий, которую Фюлоп-Миллер показал в Вене, и книга *Дух и лицо большевизма*.<sup>3</sup> Фюлоп-Миллер описал здесь новые и увлекательные явления русской жизни при большевиках: массовые демонстрации и облегченный порядок браков и разводов; концерты заводских труб и симфонические оркестры, игравшие без дирижера; воинствующий атеизм и новую поэзию Демьяна Бедного, Маяковского и Гастева. Содержавшая много преувеличений, эта книга является одним из лучших портретов в раннего советского режима, которые когда-либо были написаны. Согласно Фюлоп-Миллеру, русская революция есть попытка создать «коллективного человека», действующего согласованно и автоматически. Отмена частной собственности и тотальный контроль составляют лишь часть задачи; другую часть составляет беспрецедентное преобразование культурной, духовной и сексуальной жизни. Московские фотографии Фюлоп-Миллера показывают сотни или тысячи одинаковых, безликих людей, собравшихся на совместной работе или массовом шествии. Все они мужчины.

Как у любого достойного автора, у Фюлоп-Миллера, был свой любимый конек или, скажем, мастер-троп, сформированный его предшественниками

<sup>3</sup> Книга была сразу переведена на английский: Fülöp-Miller 1927.

занятиями, в данном случае Достоевским и Распутиным.<sup>4</sup> Таким любимым тропом было сравнение марксистской революции в России с апокалиптическими сектами прежних времен. Более всего большевики напоминают ему мюнстерских анабаптистов; но у них есть и местные корни. Большевики реализуют ту же русскую традицию, которая породила Распутина: традицию русских сект. Любимым примером Фюлоп-Миллера были хлысты. Другие, например духоборы, тоже отменяли собственность, но хлысты сделали следующий шаг. У хлыстов, говорит Фюлоп-Миллер, любовь, брак и семья перестали быть частным делом, потому что хлысты практикуют «сексуальный промискуитет».

В этом периодическом ритуале мужчины и женщины раздеваются донага и [...] хлещут по воде, а потом друг по другу, пока не приходят в состояние полного экстаза. Без этого состояния, считают они, невозможно единение с Богом. После длительной флагелляции они отдаются самой дикой и разнузданной оргии [...] В течение всего этого праздника, который завершается явлением Святого Духа, производятся танцы, доводящие до неистового восторга (Fülöp-Miller 1927, 117).

Фюлоп-Миллер снабжает читателя сведениями о том, что хлысты называли себя «голубями» (ссылки на *Серебряного голубя* Андрея Белого в его книге нет, и мне неизвестен источник изящной формулы Хаксли – «Negro dove», которая одновременно и ссылается на любимый символ русских сектантов, и придает ему характерно американский цвет.) Фюлоп-Миллер утверждает, что «хлысты имеют собственное искусство, которое находит выражение в характерных украшениях и в высоко развитом чувстве стиля». Наконец он заключает, что «как ни кажется странным», большевизм унаследовал главные свои черты именно у хлыстов. Большевики тоже практикуют массовые ритуалы с целью коллективного экстаза, а также стремятся к либерализации половой жизни.

С точки зрения истории, эти заключения вполне недостоверны. К примеру, хлысты не оставили интересного искусства, кроме своих песен; подозреваю, что Фюлоп-Миллер путает их с американскими шейкерами. С другой стороны, большевики делали все что угодно, кроме оргий. Как бы ни была дезорганизована семейная жизнь в Советской России, ЗАГСы и коммунальные квартиры все же не то же самое, что хлыстовские радения. Куда более прав был Вильгельм Райх, примерно тогда же утверждавший, что сексуальная революция в России захлебнулась в самом начале двадцатых годов (см. Райх 1997). Ненависть к большевиками нуждалась в

<sup>4</sup> Поиск распутинских документов был одной из причин поездки в Россию; в *Святом черте* Фюлоп-Миллер ссылается на многие государственные архивы, а также на приобретенные им воспоминания Веры Жуковской.

воплощении в единой метафоре, которая должна была соответствовать сложившемуся стереотипу России. Как бы ни было странно получившееся построение, ему следовали многие писатели в России и на Западе. В важнейшей сцене романа Горького *Жизнь Клима Самгина* мы застаем хлыстов в том же ритуале с коллективным раздеванием, взаимным избиванием и экстагическими танцами. В другом месте я имел случай показать, что ранняя советская проза Пильняка (*Голый год*), Платонова (*Чевенгур*), Всеволода Иванова (*Кремль*) ставила в центр рассмотрения то же соединение экстагического ритуала русских сект и революционного подъема народных масс (см. Эткинд 1998). Такое соединение религиозного сектантства и революционных ожиданий было подсказано долгой традицией русского народничества, начиная с открыггия этой темы историком Афанасием Шаповым в 1860-х годах, за которым последовали паломничество Николая Чайковского и другим народников к русским сектам в 70-х, разочарование в сектах и переход к террору в восьмидесятых и реабилитация этой темы победоносными стараниями Владимира Бонч-Бруевича в 1900-х. На рубеже тридцатых годов у Горького, как и у его современников Марины Цветаевой, Анны Радловой, Всеволода Иванова, амбивалентные портреты сектантских общин дают радикальный образ русского национализма, дающий ответ на главный вопрос современности: почему революция с ее крайностями произошла именно в России? Так сказать, символ русского экстрима, обещающий светлое будущее и объясняющий загадочное настоящее.

Представляя секты в столь необычном ключе, русские авторы колебались между двумя крайностями – утопией и дистопией. Сам эти названия тут не вполне адекватны. Утопия, по определению, есть то, что не имеет места – образ желаемого будущего, отвлеченный от локализации в пространстве. Националистические утопии, напротив, доказывали возможность желаемого будущего лишь для того народа, необыкновенные качества которого гарантировали такую возможность. Это утопии, которые имеют место, и это место здесь, хоть и не сейчас. Я называю такой жанр *т у т о п и е й*. От Платонова до Иванова и от Кузмина до Пильняка, постреволюционные авторы писали о русских сектах с разной степенью этнографической конкретности и политической амбивалентности. Фюлоп-Миллер сдвинул идею вправо. Он использовал идею народной секты, которая в подполье отправляет свой общинный культ, для карикатуры на победивший коммунизм. *Дух и лицо большевизма* – дистопия, по-своему националистическая. Фюлоп-Миллер верит в особые свойства русского народа, которые сначала выразились в сектанстве, а потом в революции. Идеи Фюлоп-Миллера всецело зависели от старой литературы по русским сектам, от немца Гакстгаузена через русских Шапова и Мельникова-Печерского к

немцу Захер-Мазоху и обратно к православным миссионерам, обвинявшим хлыстов в смеси сексуального разврата и политического экстремизма.<sup>5</sup> Ирония Хаксли состояла в том, что он перехватил главные мотивы Фюлоп-Миллера – общинный секс, флагелляция, мазохизм, голубь – и универсализовал дистопию. Хороший евроеец, он нашел общий знаменатель для ленинизма и для фордизма, для Советов и для Штатов.

Итак, левый дискурс о русских сектах представлял секты как национальную утопию, правый дискурс представлял их как национальную дистопию. Левый, утопический дискурс о сектах, наиболее нам знакомый, был инициирован Афанасием Шаповым. Правый дискурс о сектах, наследником которого оказались Хаксли и Фюлоп-Миллер, имел свою заслуженную историю. Его основателем был Иван Липранди, – профессиональный ориенталист и зоолог-любитель; не то декабрист, не то провокатор, о чем до сих пор спорят историки; подполковник Генштаба, разжалованный за дуэль, и основатель русской секретной службы, которую он создал в оккупированном Париже; приятель Пушкина и прототип Сильвио из *Повестей Белкина*; высокопоставленный чиновник, который инициировал дело Петрашевского, отправил в Сибирь Достоевского и объявил славянофилов противозаконной сектой; плодовитый публикатор и мемуарист.<sup>6</sup> В 1842 Липранди основал Комиссии МВД по раскольникам, скопцам и особо опасным сектам. В 1855 году он классифицировал «русские расколы, ереси и секты» по следующему признаку. Одни ожидают блаженства лишь в будущей жизни и являются сугубо религиозными; другие ждут торжества в этой жизни и являются, соответственно, политическими. Хлысты, бегуны, скопцы принадлежат ко второй, политической части раскола (Липранди 1870, 76). Все они связаны между собой в некую «конфедеративно-религиозную республику», численность населения которой Липранди оценивал в 6 миллионов. Это единая община, имеющая связь со всеми концами государства и обладающая «огромными капиталами». Липранди обвинял секты в разврате и в отрицании частной собственности. «Не чистый ли это коммунизм?» – спрашивал он, Липранди делал здесь неожиданно острый идеологический ход: он объявил раскольниками самих славянофилов. Липранди предупреждал, что славянофилы могут «внезапно слиться» с радикальными сектами; в этом состояла даже, по его выражению, «тайная, может быть и бессознательная» цель славянофильства (там же, 139–140).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> В списке литературы к *Святому черту* есть русские книги о хлыстах (Барсов, Бонч-Бруевич, Добровольский и др.); интересно, однако, Фюлоп-Миллер не ссылается на самые серьезные из доступных тогда источников, какими были книги Дмитрия Коновалова и дерптского профессора Carl Gross.

<sup>6</sup> Литература о Липранди велика; пока что лучше всех о нем рассказал Н.Я. Эйдельман (1993).

<sup>7</sup> Полвека спустя эту идею воспроизведет Андрей Белый: «Славянофилы – сектанты России», – писал он в 1917 (Белый 1988, 292).

Под началом Липранди в его комиссии служили ключевые фигуры русской интеллектуальной истории: Николай Надеждин (публикатор Чаадаева, учитель Белинского), Владимир Даль, Николай Мельников, тот же Афанасий Щапов, Николай Лесков. Все они начинали свои длинные писательские пути с текстов о сектах – и, разумеется, о сексе. Секты и секс связаны между собой множеством связей, даже и этимологически. В русской мысли, однако, секты и секс были дополнительно связаны усилиями светских и религиозных людей, одинаково озабоченных тем, чтобы скомпрометировать религиозное иновечество, преувеличить его значение и опасность, получить субсидии и, как мы бы сегодня выразились, гранты для своих штудий. Верным средством для этого были соединение, пристежка разных явлений: религиозного сектантства, политического диссидентства и сексуальной перверсии.

Среди разнообразных ветвей и ответвлений, которыми прорастала эта важная часть русской традиции, я остановлюсь на двух, заграничной и отечественной. В мировом масштабе вершиной тут стали романы Леопольда Захер-Мазоха, профессионального историка и любителя русской литературы. Сын австрийского дворянина, служившего во Львове начальником полиции, он с детства знал русский язык. Кормилица Мазоха, малороссийская крестьянка, рассказывала ему славянские легенды и пела русские песни. Русскими мотивами насыщены его эротические повести, включая самую знаменитую, *Венера в мехах*. Ранние произведения Захер-Мазоха рассказывали не о болезненной страсти, а о странном ритуале; не о перверсии, а о секте. В своих романах *Пророчица*, *Завещание Каина* и *Душегубка*, сразу переведенных на русский,<sup>8</sup> Захер-Мазох рисовал прочувствованную картину жизни закарпатских сектантов. Герой *Пророчицы* (в оригинале называвшейся сильнее, *Die Gottesmutter*, Богородица) влюбляется в титульную героиню и отдается бичеваниям и прочим унижениям; в конце концов его распинают на кресте.<sup>9</sup> Захер-Мазох описывал хлыстовские ритуалы, как он их себе представлял, чтобы создать приемлемый культурный контекст для собственной перверсии.

Захер-Мазох издавался в России много и по-разному – в самых популярных журналах, отдельными брошюрами, толстыми книжками. Первые переводы помечены 1876 годом; за последующее десятилетие Мазох издавался по-русски 17 раз. В предисловии к «Галицийским повестям» народнический журнал *Дело* писал о Захер-Мазохе как о писателе, немецком лишь по языку: симпатии его «принадлежат не немецким, а русским галичанам» (Захер-Мазох 1876, 209). Чернышевский прочитал эти переводы в

<sup>8</sup> Захер-Мазох 1877; 1880; 1886; подробнее см. Эткинд 1996, гл.1, и Etkind 2003.

<sup>9</sup> Научные исследования карпатского фольклора, конечно, не выявили ничего похожего ни в общей, ни в свадебной обрядности; см. напр. Богатырев 1971 [1929].

сибирской ссылке и горячо рекомендовал их сыну так: «Во всяком случае Захер-Мазох много выше Флобера» (Чернышевский 1950, 286).<sup>10</sup> Николай Шелгунов (Языков 1877) и сам идейный лидер русского народничества, Николай Михайловский, откликнулись на первые русские переводы Захер-Мазоха объемистыми рецензиями. В восторге, однако, был и противоположный лагерь. В 1882 году благочестивый профессор Казанской духовной Академии Константин Кутелов писал о Захер-Мазохе: «заслуживает внимания повесть 'Пророчица' по тому спокойствию и беспристрастию, какие составляют отличительные качества этого писателя» (Кутелов 1882, 16). Даже в 1903 солиднейший Брокгауз ссылался на Мазоха как на серьезный источник сведений о хлыстах (Брокгауз и Ефрон 1903, 408).

Пример Захер-Мазоха показывает лучше других примеров, как трудно различить в литературном тексте его утопический и дистопический векторы. Они постоянно смешаны, используют друг друга, прикрываются своей противоположностью. Но в русской литературе о сектах есть линия, которая вполне внятнм образом предсказывала консервативные, анти-утопические модели, более известные нам по книгам Замятина или Хаксли. Авторы, принадлежащие к этой линии, в своих нравственно-литературных уроках использовали не экзотических, стимулирующих воображение хлыстов, но отвратительных, внушающих тревогу скопцов: не образы избытка, но образы отсутствия. Такова фигура сектанта в *Серебряном голубе* Андрея Белого: он асексуален. Всецело контролируя героиню повести, сам он в ней ничуть не заинтересован. *Серебряный голубь* текст общеизвестный, но сложный, и его часто читают наоборот. В нем зафиксирован не восторг перед русским народом – чувство, за которое интеллигентный герой романа расплачивается жизнью, – но разочарование и отчаяние, в той же мере характерные для одновременных этому роману *Вех*.

Вы, вероятно, помните скопческие мотивы *Идиота*. Оставшись наедине с Настасьей, Рогожин предпочитает нож всем остальным способам общения с ней. В тексте *Идиота* немало указаний на связь Рогожина со скопцами. Они арендовали его дом и вели его семейные дела в течение трех поколений. Отец Рогожина на своем портрете похож на скопца и к тому же, как сказано, «скопцов тоже уважал очень». Когда Достоевский в Швейцарии писал последние сцены *Идиота*, в провинциальном Моршанске начался очередной скопческий процесс. Были арестованы 6 девственных женщин в возрасте от 19 до 70, у которых были обнаружены результаты разного хирургических операций на груди и гениталиях, и купец Максим Плотыцын, в доме которого все они жили; он не был оскотлен.<sup>11</sup> Статья

<sup>10</sup> Это свидетельство литературных вкусов цитируется в *Даре*; и правда, оно убедительно соответствует мазохистскому образу Чернышевского, который выведен в романе Набокова.

<sup>11</sup> См. напр. Пеликан 1872, 70.

Мельникова-Печерского о скопцах и хлыстах, «Тайные секты», была опубликована в одном из тех же номеров *Русского вестника*, в которых печатался *Идиот*.

Но первым и, возможно, по сей день самым глубоким из литературных высказываний о скопцах была пушкинская «Сказка о золотом петушке» (возможно, написанная под влиянием историй Липранди). Царю Дадону нужна помощь в военных делах; скопец помогает, но так, что царские сыновья убивают друг друга. Потом скопец требует от царя, в оплату услуг, отказаться от любимой женщины. Он убивает скопца, а Дадона убивает Золотой петушок, отчужденная от скопца и самая могущественная его часть. Принципиально важно здесь то, на что многочисленные исследователи этой сказки обращали меньше всего внимания: волшебный помощник здесь – скопец. Если бы Дадон отдал свою даму скопцу, он бы и сам стал таковым, а в его царстве установился бы бесполой рай справедливости и безопасности. Но Дадон не хочет. Этот пушкинский текст демонстративно обращен к мужчинам: «Добрый молодцам урок». Утопии рассчитаны на бессмертных и бесполой. Но люди не таковы, они рождаются и умирают, а посередине сталкиваются с тайной половой любви; и именно это делает утопию неосуществимой. Русские скопцы честнее и буквально отнеслись к этой проблеме, чем другие экспериментаторы мировой истории. Их потрясающий опыт достойно отметил Пушкин.

В этом свете удастся разобраться с загадочным словом, каким описана здесь красавица: она названа шамаханской царицей. В пушкинских черновиках и скопец назывался шемаханским скопцом. Шемаха – область Закавказья, куда ссылали скопцов из разных мест России, и под Шемахой образовались известные их поселения (Толстой 1864, 52). В песнях скопцов их герой-искупитель Селиванов часто символизируется птицей, как правило золотым орлом, или райской птицей, которая трубит в золотую трубу. Все это было фольклорным и историческим источником для пушкинской сказки, который предпочли не видеть специалисты.<sup>12</sup>

«Сказка о золотом петушке» – не только первый в русской литературе текст о сектантстве. Это и первая русская антиутопия. Она с полной ясностью формулирует центральную идею жанра, позднее пересказанную *Идиотом*, *Мы* и, в конечном итоге, *Смелым новым миром*, у которого нашлось особенно много подражаний. Благополучие человека не может быть обеспечено переделкой его природы – в частности и в особенности, изменением его сексуальности.

<sup>12</sup> Проблемой фольклорных источников этой «Сказки» специально занимались Ахматова и особенно М.К.Азадовский (1938). Еще одно свидетельство того, что этот сюжет отсутствовал в местном фольклоре, см.: *Сказки и легенды пушкинских мест*, 286.

## Л и т е р а т у р а

- Азадовский, М.К. 1938. «Источники сказок Пушкина», *Литература и фольклор*. Л., 65–105
- Белый, А. 1998. «Поэзия Блока», *Избранная проза*. М.
- Богатырев, П.Г. 1971 [1929]. «Магические действия, обряды и верования Закарпатья», *Вопросы теории народного творчества*. М., 167–296.
- Брокгауз и Ефрон. 1903. *Энциклопедический словарь*. Т. XXXVII. СПб.
- Захер-Мазох, Л. 1876. «Галицийские повести. Предисловие», *Дело*, 10.
- Захер-Мазох, Л. 1877. *Завещание Каина. Галицийские рассказы*. М.
- Захер-Мазох, Л. 1880. «Пророчица», *Нива*, 3–6.
- Захер-Мазох, Л. 1886. *Душегубка*. Приложение к газете 'Свет', ноябрь, 11. СПб. 1886;
- Кутепов, К. 1882. *Секты хлыстов и скопцов*. Казань.
- Липранди, И. 1870. «Краткое обозрение русских расколов, ересей и сект». *Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских*, 2, отд. 5.
- Пеликан, Е. 1872. *Судебно-медицинские исследования скопчества и исторические сведения о нем*. СПб.
- Райх, У. 1997. *Сексуальная революция*. Перевод В.А. Брун-Цехового. СПб.
- Сказки и легенды пушкинских мест. Записи на местах, наблюдения и исследования В.И. Чернышева*. М.-Л., 1950.
- Толстой, В.С. 1864. «О великороссийских беспоповских расколах в Закавказье», *Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских*, 4.
- Чернышевский, Н.Г. 1950. *Полное собрание сочинений*. Т. XV. М.
- Эйдельман, Н.Я. 1993. «Где и что Липранди?», *Из потаенной истории России 18–19 вв.* М., 429–464.
- Эткинд, А. 1996. *Содом и Психей. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века*. М.
- Эткинд, А. 1998. *Хлыст. Секты, литература и революция*. М.
- Языков, Н. (Н.Шелгунов). 1877. «Утратились ли идеалы?», *Дело*, 6, 32–55.
- Etkind, A. 2003. «The Russian Passions of Leopold Sacher-Masoch», P. Weibel (ed), *Phantoms of Desire. Visions of Masochism*. Graz, 91–95.
- Firchow, P.E. 1984. *End of Utopia. A Study of Aldous Huxley's Brave New World*. Lewisburg, 100–116.
- Fülöp-Miller, R. 1926. *Geist und Gesicht des Bolschevismus*. Zurich.
- Fülöp-Miller, R. 1927. *The Mind and Face of Bolshevism*. New York (second edition 1965).
- Huxley, A. 1958. *Music at Night and Other Essays*. New York.
- Huxley, A. 1965. *Brave New World*. New York.

Sexton, J. 1996. «'Brave New World' and the Rationalization of Industry», J. Meckier (ed.), *Critical Essays on Aldous Huxley*. New York, 88-102.

В.Е. Багно

### ТОМЛЕНЬЯ ДУХА О ДУШЕ И ТЕЛЕ (СОЛОГУБОВСКИЙ МИФ О ДУЛЬЦИНЕЕ И ЕГО ИСТОКИ)

В известном смысле, с известными оговорками, вся христианская культура, в особенности русская – это томленья духа по душе и телу. Томленья неизбежны, коль скоро телесное признается низменным и греховным, душевное – по крайней мере несовершенным, а духовное – интересы, стремления, потребности, порывы – постулируется как искомый, никому не доступный, и все общество в этом смысле уравнивающий идеал. Томленья и есть, по теории Тойнби «Вызов-ответ» – ответ на это бесспорное и безусловное для всех превосходство духа.

Творчество Сологуба в высшей степени показательно для нашей темы, для рассмотрения концептуальной триады «тело – душа – дух» прежде всего потому, что на этот комплекс были ориентированы собственные рефлексии поэта. Трудно, например, удержаться от искушения истолковать следующее его раннее стихотворение как импровизацию на заданную нам всем на этой конференции тему:

Душа и тело нам даны,  
А третье дух – его не знаем.  
К нему стремленья направляем  
Из нашей темной глубины.  
[...]  
О, если бы мы в духе жили?  
Какой бы славой заалел  
Наш удивительный удел,  
И как друг друга мы б любили!

Но Дух от нас еще далек.  
Не душу даже, видим тело.  
Любовь нам сердце не согрела,  
И каждый каждому жесток.

Стремлюся к Духу я всечасно.  
Живу ли в Духе, как мне знать!  
Ужели буду возжигать  
Я свечотчи мои напрасно?

Враг Духу – тело. Я смирял  
Его жестокостью страданий,  
И от телесных наказаний  
Его не разу не спасал.

И говорит мне мой Хранитель,  
Что верен мой суровый путь.  
О, если бы хоть раз взглянуть  
На лучезарную обитель.  
(Сологуб 1997, 37–38.)

Я позволю себе слегка перефразировать Блока, определившего своеобразие творчество Сологуба следующим образом: «Предмет его поэзии – скорее душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе» (Блок 2003, 82). На мой взгляд, вполне допустимо и следующее определение: «Предмет его поэзии – скорее дух, преломляющий в себе мир душевный и мир телесный, а не мир, преломляющий в себе дух».

С другой стороны, об этом томлении Сологуба лучше всех сказал Иннокентий Анненский: «Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле шепчущего, жутко-невывразимо-лунного» (Анненский 1979, 352).

Критики, причем из противоположных лагерей, нередко пытались сводить все творчество Сологуба к эротике, садизму и порнографии. Ко времени выхода в свет «Навях чар» Сологуб приобрел репутацию «несравнимого русского порнографа».

В рецензии на «Книгу сказок» Брюсов отмечал, что среди символистов Сологуб – один из немногих, сохранивших живую органическую связь с землей и что в его порывах за грань всегда чувствуется какая-то грузность слишком земного тела (Брюсов 1990, 125).

Один из афоризмов Сологуба, опубликованных М.М. Павловой, гласит: «Нагое тело свято; одетое – грязно. Ибо одежда – покров для грязи» (Сологуб 1997, 198).

Между тем неодушевленное тело не более приемлемо для Сологуба, чем неодухотворенная душа. В *Мелком бесе* эта тема выходит на первый план. Передоновщина, неодухотворенная душа, оказывается низкой и серой, ненавидящей неодушевленное, однако светлое и веселое тело (язычество, Людмила).

Обожествление обнаженного тела в творчестве Сологуба напоминало бы языческое, если бы не было столь надрынным и тревожным, обожествление, которое достигается либо усилием воли, добровольно (миф о Дульцинее, речь о котором пойдет ниже), либо принудительно – поркой, приводящей к тому же искомому результату – отказу от греховных мыслей.

В высшей степени знаменательно, что самые, казалось бы, оригинальные из ключевых мотивов одного из мэтров русского символизма восходят к базисным элементам патриархальной культуры, при этом не только традиционной православной, но, как это показал А. Эткинд, и сектантской, ее мирочувствованию и ее ритуалам.

В детстве Сологуба порола мать, затем, по его собственному признанию, когда он был уже учителем, кроме матери, его секли и инспектор школы, и городовые и даже его собственные ученики. После смерти матери его секла сестра, которая была на два года его моложе и с которой, по свидетельству очевидцев, они нежно любили друг друга. Уже после смерти сестры эту функцию, возможно, брали на себя разные любившие его и любимые им люди, в частности, некая Дарья Ивановна, которая, если верить «Канве к биографии», сначала стеснялась, а потом «разошлась вовсю» (Сологуб 1997, 256). Столь велика, по-видимому, была в нем потребность в возвышавших его болевых ощущениях. И столь необходима, наверное, она ему была.

Случай Сологуба – это сочетание очевидной природной склонности к мазохизму и патриархальной предрасположенности к христианскому смирению и приятию страдания, как очищающей силы, стремление к истолкованию преследующего его с детства позора порки как вековечной муки бичевания, посылаемой ему за те или иные грехи (пьянство, сладострастие, гордыня).

В творчестве Сологуба весьма многочисленны ситуации, в которых мученик является одновременно мучителем, либо отдающим мучителям распоряжение, когда происходит трансформация мазохизма (которого писатель, несомненно, стыдился) в садизм, когда наказываемый оказывается и наказывающим, особенно если он добровольно отдает себя в руки бичующего его любимого человека.

Согласно Д.В. Токареву, автору статьи «Скрещенье жестоких, разнужданных воле» Федор Сологуб между Мазохом и Садом:

порка – это та экзистенциальная ситуация, в которой похоть переплавляется в не греховное томление плоти [...] Розга, как уже говорилось, разрушает телесную оболочку, делает ее проницаемой. Порка выступает как субститут совокупления, лишенный греховности, связанной с сексуальным влечением (Токарев 2003, 269).

Другими словами, одним из лейтмотивов творчества Сологуба является убеждение, что порка, или говоря более возвышенным языком, бичевание обнаженного тела, позволяет подняться над низменным, преодолеть его, лишиться плоти греховности, одухотворить ее. В высшей степени выразителен в этом отношении эпизод наказания розгами в полицейском участке

девушек, участниц массовой, изысканной Сологубом из текста «Творимой легенды». Мария, учительница Триродовской колонии, отдается порке как возносящему ее над реальностью происходящего ритуалу, находит в боли источник экстатического восторга. Возвращаясь же к самому Сологубу, не надо забывать о мотиве уподобления, подражания Христу, многократно повторяющемся в стихотворениях раннего цикла «Из дневника», впоследствии почти исчезающем.

Розги и гасят сладострастие и, одновременно, возвышают того, кто их претерпевает. Истинной целью порки у Сологуба является просветление плоти.

Согласно Сологубу, порка производит свое отрезвляющее действие, отгоняет греховные мысли, а боль производит свое очищающее действие и позволяет уподобиться Христу.

Самые убедительные подтверждения тому мы находим именно в ранней лирике, главным образом среди неизданных стихов:

Господь мой страданья слышит,  
И видит кровь мою Господь.  
Его святая благодать дышит  
На истязаемую плоть.

На теле капли крови рдеют,  
И влажен пол от слез моих,  
Но надо мною крылья рекот  
Его посланников святых.

И как ни страшны эти звуки  
Несущих пламя боли лоз,  
Покорно я приемлю муки,  
Как принимал их Ты, Христос.

Смиренно претерпев удары,  
Я целованьем строгих рук  
Благодарю за лютость кары,  
За справедливость острых мук.  
(14 сентября 1885 г.) (Сологуб 1997, 31–32).

То, что впоследствии уходит на задний план, снимается, как снимаются «лес» со здания, в ранних текстах вполне очевидно – истолкование позора порки как муки бичевания, позволяющей уподоблять себя Спасителю.

Греховность тела, оправдываемая поркой, томление души, преодолеваемое стыдом, и надежда на то, что освящаемые болью, стыдом и страхом душа и тело будут в конце концов приобщены к духу – тема стихотворения «Если знаешь за собою» 1889 года:

Если знаешь за собою  
Грех большой иль небольшой,  
Ставь его перед душою,  
В глубине души не крой.

Пусть томится от смущенья  
Посрамленная душа,  
И суровость искушенья  
Пьет из полного ковша.

Пусть и тело пострадает  
В аскетических трудах,  
Пусть лоза его стегает,  
Сея боль, и стыд, и страх.

После этого святого  
Покаянного труда  
Над душой, спокойной снова,  
Всходит ясная звезда.

(8 декабря 1889 г.) (Сологуб 1997, 48).

Федору Сологубу принадлежит наиболее оригинальный и законченный миф в русском символизме, восходящий к *Дон Кихоту*, пронизывающий все творчество и жизнетворчество писателя и проступивший в конце концов в самой его трагической судьбе.

Миф о Дульцинее – одно из наиболее ярких проявлений сологубовской теории «преображения жизни искусством». Миф о Дульсинее, творимой Дон Кихотом в своем творческом сознании из грубой, «козлом пахнущей» крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба в годы реакции как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. По всей вероятности, отправным пунктом мифологии дульсинирированного мира можно считать стихотворение «Вячеславу Иванову» (1906). Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в эссе «Демоны поэтов» (1907) и «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (1908), создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах.

Сологуб – «писатель-аскет», «писатель-схимник», «к одному и тому же зовущий неутомимо», «ни на минуту не оторвавшийся от своей громадной и мирообъемлющей темы» (Чуковский 1911, 55), на самом деле в своем алкании Духа тосковал не о Духе, а о душе и теле, но равноудаленных от «предметной жизни предметного мира», «бабищи румяной и дебелой». Применительно к самому поэту его знаменитый миф о Дульцинее и Альдонсе состоял в том, что, не желая отказываться от «тела», поэт снимал

с него покровы телесности, оправдывал его болью и страданием и нарекал эту бестелесную телесность «Духом».

В этой концепции «дульсинированного» мира порой звучали и социальные, гражданские нотки. В эссе «Демоны поэтов» Сологуб дает некоторые пояснения к своему пониманию поэзии Дон Кихота, говорящего жизни вечное нет. По его словам, святое недовольство и жизнью и самим собой, о котором писал Некрасов, свято, потому что оно праведно-лирическое отрицание мира.

Оно говорит: Мир не таков, каким он должен быть, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот мир, я творческим подвигом всей, приносимой в жертву, жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульцинея (Сологуб 1913а, 181).

Кстати говоря, сологубовская интерпретация «подвига» Дон Кихота полностью вписывается в ту модель, которая была предложена самим Сервантесом. Рыцарь Печального Образа если даже и пытается выдать вымышленную женщину за реальную, то преподносит он дело так, как будто значение для него имеет лишь то, какой он представляет себе ту реальную женщину, на которой он остановил свой мифотворящий взор. Идентичность имен «Aldonza» – «Dulcinea» – подчеркнута со всей определенностью, если вспомнить, что, согласно Сервантесу, роман – перевод с арабского, т.е. имена должны были быть написаны арабской вязью, и таким образом перед нами полная анаграмма.

«Лирический подвиг Дон Кихота, – утверждал Сологуб, – в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас – смазливая, грубая девка, для меня – прекраснейшая из дам» (Сологуб 1913а, 160). Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям:

Воистину прекраснейшая, потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, – в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца (Сологуб 1913а, 159).

Характерно, что на протяжении всей статьи ни разу не прозвучало имя Сервантеса, а о Дон Кихоте Сологуб нередко надолго забывает. Дон Кихот для него – синоним лирического поэта, а донкихотовское отношение к миру «лирическое понимание действительности». Дон Кихот, т.е. лирический

поэт, художник, по Сологубу, призван творить из грубого материала то, чего нет, но что должно быть, а подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной «обычности» сжигающее нет, «силою обаяния и дерзновения устремить косное земное» к воплощению в прекрасную форму.

Ю. Айхенвальд не без оснований отметил биографическую подоплеку обостренного интереса Федора Тетерникова к «Альдонсе»:

В этой своей нерукотворной действительности (она ведь создавалась силой духа, а не рук) Сологуб заметил Альдонсу Лоренцо, трактирную девку, вероятно, битую, как и он сам в молодости. В его собственных произведениях Альдонсе немало досталось впоследствии и пинков, и тычков, и плетей. Особая мифология Альдонсы, начатая именно Сологубом в русской литературе, дорого обошлась бедняжке (Айхенвальд 1982, 287).

Мучительный процесс превращения Альдонсы в Дульцинею, а тела и души – в дух может быть проиллюстрирован следующим сологубовским стихотворением:

Будут боли, вопли, корчи,  
Но не бойся, не умрешь,  
Не оставит даже порчи  
Изнурительная дрожь.

Встанешь с пола, худ и зелен,  
Под конец другого дня.  
В путь пойдешь, который велел  
Духом скрытого огня.

Кое-что умрет, конечно,  
У тебя внутри – так что ж?  
Что имеешь, ты наверно,  
Все равно, не сбережешь (Сологуб 1975, 329).

Впрочем, в предисловии 1908 г. к собственным переводам из Верлена Сологуб как наиболее близкую ему позицию утверждает несколько иную «редакцию» мифа о Дульцинее, «уклон» французского поэта:

когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость за пестрою завесою случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг (Сологуб 1908а, 9).

Если в героине «Тяжелых снов» Ермолиной Сологуб создал образ «дульцинированной Альдонсы» (Ермолина), то, согласно Иванову-Разумнику, спустя годы в пьесе «Победа смерти» он выводит на сцену «альдонсированную Дульцинесю» (Иванов-Разумник 1908, 73).

Проблематика статьи «Мечта Дон-Кихота» развивается в прологе к пьесе «Победа смерти». Поэт не узнал Дульцинеи, таскающей тяжелые ведра, ожидая встретить ее в атласных башмаках, шитых жемчугом. Пролог завершается словами Дульцинеи:

Опять не увенчана, не воспета, не полюблена истинная красота этого мира, очаровательница Дульцинея во образе змеиноокой Альдонсы. И великая во мне усталость и великая тоска. Но не могу и не хочу оставить моего замысла. Неумолимая, буду стремиться к тому, чтобы увенчана была красота и низвергнуто безобразия. Неустанно в разных образах явлюсь поэту, любовнику и королю. Воспой меня – скажу, – полюби меня, увенчай меня. Иди ко мне, иди за мною. Только я жива в жизни и в смерти, только во мне жизнь, только мне последняя победа (Сологуб 1908б, 21).

Однако с воплощением мифа о Дульсинее в собственно художественных произведениях нередко возникали трудности. Так, «Заложники жизни» представляют собой одну из реализаций только что прозвучавшего обещания Дульцинеи в разных образах являться поэту, любовнику и королю. Последний монолог героини пьесы Лилит – это, по существу, монтаж приведенного выше монолога Дульцинеи из пролога в «Победе смерти». В рецензиях на постановку пьесы отмечалось, что Сологуб здесь изменяет собственным идеалам и идет на компромисс. Созданный им миф оборачивается в какой-то мере против него, во всяком случае с точки зрения читателя и зрителя, для которого элементы этого мифа были уже узнаваемы и который вдруг воочию видит измену донкихотовской бескомпромиссности и максимализму. Например, согласно Львову-Рогачевскому, Сологуб «под шумок без ножа зарезал свою мечту, увенчал лаврами довольного и трезвого Санхо-Пансу». «Какой унижительной пошлостью и самоодовольной обывательщиной, – продолжает рецензент, – веет от «Заложников жизни». Нам, реалистам, приходится защищать мечту-дульсинеею от автора, получившего, как Санхо-Панса, губернаторский пост в... Александринке» (Львов-Рогачевский 1912, 2).

Вполне естественно, что донкихотовские мотивы мы обнаруживаем и в романах Сологуба. Из бесчисленных вариаций мифа о Дульсинее в творчестве Сологуба наиболее «протяженной» является трилогия, первоначально названная *Навыи чары* (*Творимая легенда, Капли крови, Королева Ортруда*), а впоследствии, после того как был опубликован еще один роман того же цикла – *Дым и пепел* (Сологуб 1913б), получившая название

«Творимая легенда». Известный нам по сологубовским статьям миф заявляет о себе уже в первых строках романа «Творимая легенда»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую легенду об очаровательном и прекрасном» (Сологуб 1908–1909, Кн. 3, 189 [Навы чары]). Донкихотовский подвиг неприятия действительности – как «косной» (читай – обывательской и черносотенной), так и «яростной» (читай – революционной) – совершает в провинциальном городе Скородеже поэт и ученый, в прошлом близкий к революционным кругам, Георгий Триродов.

В многоплановом цикле, сочетающем и примиряющем в себе российский быт эпохи реакции и научную фантастику, мистику и сатиру, Сологуб позволяет себе эксперимент с удваиванием мира, пародированием его. В последних романах события разворачиваются уже не столько в русском захолустье, сколько на вымышленных Объединенных Островах (в которых, впрочем, угадываются Балеарские, расположенные в Средиземном море), на которых правит любимая народом королева Ортруда. В королевстве готовится заговор, который возглавляет супруг Ортруды, Танкред, солдафон и ловелас. Своей Дульцинеей он называет и простую сельскую учительницу Альдонсу, и королеву. Развивая перед Ортрудой свои грандиозные планы колониальной политики в Африке, он даже сравнивает себя с Дон Кихотом.

«От вражьей силы, здешней и нездешней, тебя защитит твой, Ортруда, верный рыцарь, твой Танкред. Столь же верный, но более счастливый, чем славный Ламанчский рыцарь, прославит он тебя, для света гордая Ортруда, для меня милая Дульцинея, прекраснейшая из дам». Обнимал он охваченный тонким шелком стан, и целовал ее легкие руки, к ногам ее склоняясь, целовал ее белый атласный башмак, – а в мечте его стояла перед ним, с туго налитой под серым полотном сорочки грудью, простонародно-красивая, босая девушка, простодушная, доверчивая Альдонса (Сологуб 1908–1909, Кн. 10, 164–165 [Королева Ортруда]).

Так вводится мотив самозванства «Ламанчского рыцаря» Танкреда. В конечном счете миф находит оправдание в трагической судьбе женщин: Альдонсу расстреливают по подозрению в помощи восставшим. Дульцинея – Ортруда, к великой радости ее супруга, никак не решавшегося совершить государственный переворот, погибает при извержении вулкана, на который она поднималась, пытаясь его заговорить.

Последним отголоском мифа о Дульцинее являются донкихотовские мотивы, которые влетают в стихотворения Сологуба 1920-х годов, прежде всего посвященные памяти Анастасии Николаевны Чеботаревской,

которая 23 сентября 1921 года покончила жизнь самоубийством. Помимо отождествления Чебогаревской с Дульцинеей, в этих поздних стихах наиболее отчетливо прозвучало отождествление самого поэта с Дон Кихотом:

Сквозь скрежещущий и ржавый грохот  
Колесницы пламенного дня,  
Сквозь проклятья, свист, глумленья, хохот,  
Меч утратив, шит, копьё, коня,  
Добредет к ограде Дульцинеей  
Дон-Кихот.  
(Сологуб 1975, 465)

Ясно, что ни о каком преобразении жизни искусством, «силою обаяния и дерзновения» воплощении Альдонсы в Дульцинеею уже и речи не было. Приобретая черты подлинной реальности и соприкасаясь с реальным трагизмом, концепция теряет стройность, а контуры мифа утрачивают четкость:

Все такое ж, как и прежде,  
Только ты уже не тот.  
В сердце места нет надежде,  
Побежденный Дон-Кихот.  
[...]  
С бою взятые трофеи  
Ты положишь перед кем?  
Над могилой Дульцинеей  
Ты и сам утровою нем. (там же, 462)

Альтернативой полной безысходности оказывается лишь надежда на грядущую встречу:

И в страну, где после всех земных лихот  
С Дульцинеею ликует Дон-Кихот  
  
И восходит Кора узы расторгать,  
Я над темной топью пролагаю гать.  
(Сологуб 1997, 130)

В частной беседе Сологуб как-то сказал: «Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. *Все равно* – Дульцинеея она или Альдонса: для любящего – всегда Дульцинеея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны» (там же, 627; курсив мой. – В.Б.). Очевидно, что тем самым миф о Дульцинеее в том виде, в каком он был заявлен в статье «Мечта Дон-Кихота» и в предисловии к переводам из Верлена, прекращает свое существование.

Русская предыстория сологубовского мифа о Дульцинее со всей определенностью показывает, что сологубовский миф возник не на пустом месте и что он органически связан с этой традицией. Вот несколько важнейших эпизодов.

Карамзин в письме 1793 года к И.И. Дмитриеву признавался: «Назови меня Дон-Кихотом; но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинеею так страстно, как я люблю – человечество!» (Карамзин 1866, 42). Таким образом, Карамзин, уподобив зачарованную Дульсинею страждущему человечеству, по-видимому, впервые выразил то понимание донкихотства, столь свойственное русскому утопическому сознанию, которое стало символом веры русской интеллигенции. Позднее, опираясь на предложенную Карамзиным интерпретацию донкихотовского «подвига», в допетровской Руси Дульсинею увидели славянофилы, в русском народе – народники.

В борьбе со славянофилами образ Дон Кихота использовал Белинский в статье о «Тарантасе» В.А. Сологуба (Белинский 1955, 75–117). Психологическое обоснование тех же пессимистских увлечений славянофилов, их упований на допетровскую Русь как на зачарованную Дульсинею, дал Писарев:

Славянофильство – не поветрие, идущее неизвестно откуда, это – психологическое явление, возникающее вследствие неудовлетворенных потребностей. Киреевскому хотелось жить разумною жизнью, хотелось наслаждаться всем, чего просит душа живого человека, хотелось любить, хотелось верить... В действительности не нашлось материалов; а между тем он полюбил ее, обидеализировал ее, раскрасил ее по-своему и сделался рыцарем печального образа, подобно несравненному Дон-Кихоту, любовнику несравненной Дульцинеей Тобозской. Славянофильство есть русское донкихотство; где стоят ветряные мельницы, там славянофилы видят вооруженных богатырей, отсюда происходят их вечно-фразистые, вечно-неясные бредни о народности, о русской цивилизации, о будущем влиянии России на умственную жизнь Европы (Писарев 1955, 336).

В высшей степени своеобразным является отражение донкихотовской коллизии в романе Льва Толстого *Воскресение*. По-видимому, первым обратил внимание на данную параллель Ю.А. Айхенвальд:

Крутой перелом его [Нехлюдова. – В.Б.] судьбы начался раскаянием и рыцарским поступком: он хотел искупить грех юности, спасти крестьянскую девушку, из-за него ставшую проституткой и обвиненную в убийстве. Но рыцарство князя обернулось уже настоящим донкихотством, когда он оставил привычный образ жизни ради того, чтобы последовать за этой своей Дульцинеей, Катюшей Масловой. Вслед за ней он пускается в странствие, и это выглядит нелепо и странно, ибо странствует-то князь вслед за каторжным этапом. Он влюблен в

созданный им образ – а Катюша Маслова, полюбившая другого, объясняет ему это, отказываясь стать его женой. Альдонса не хочет стать Дульцинеей (Айхенвальд 1982, 175).

На новом этапе – историческом и нравственном – Толстой развивает дилемму, впервые вскрытую Сервантесом.

Одним из самых заметных донкихотовских мотивов в романе Толстого является мотив зачарованности Катюши Масловой. Нехлюдов, встретив вновь некогда соблазненную им девушку, выдумывает ту женщину, на которой теперь готов жениться. Реальная Катюша Маслова, из публичного дома попавшая на скамью подсудимых, в судьбе которой он сыграл столь роковую роль, кажется ему зачарованной:

Он чувствовал, что ему должно разбудить ее духовно, что это страшно трудно; но самая трудность этого дела привлекала его. Он испытывал к ней теперь чувство такое, какого он никогда не испытывал прежде ни к ней, ни к кому-либо другому, в котором не было ничего личного: он ничего не желал себе от нее, а желал только того, чтобы она перестала быть такою, какою она была теперь, чтобы она пробудилась и стала такою, какою она прежде была (Толстой 1933, 439).

По-видимому, последним значительным произведением, в котором мы обнаруживаем элементы мифа о Дульсинее, является повесть Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». Для нас, впрочем, значение имеет лишь один из них: дама сердца Венечки Ерофеева – «девушка с глазами белого цвета, белого переходящего в белесый, эта любимейшая из потаскух, эта бело-брысая дьяволица», – до которой герой безуспешно пытается добраться, так же заколдована, как и Дульсинея Тобосская, и одному Богу известно, существует ли она на самом деле. Кстати говоря, удивительный ход – «глаза белого цвета, белого, переходящего в белесый» – на самом деле является прямой цитатой из самого Сервантеса:

Однако со всем тем вот что я подозреваю, Санчо: верно, ты плохо описал мне ее красоту, – если не ошибаюсь, ты сказал, что очи у нее как жемчуг, между тем глаза, напоминающие жемчужины, скорее бывают у рыб, чем у женщин, [...] так что эти самые жемчужины ты у глаз отними и передай зубам – по всей вероятности, ты перепутал, Санчо, и глаза принял за зубы (Сервантес 1961, 90).

Вернувшись же к Сологубу, я в заключении хотел бы сказать следующее. Сологуб призывает к подвигу преображения жизни. Делает он это либо прямо, в эссеистике, либо косвенно, прибегая к посредничеству лирического героя или вкладывая этот призыв в уста героев и героинь романов и рассказов. Так, Маруся, героиня романа «Слаще яда», обнажаясь перед

Львом Находкой, ждала от него, что усилием воли он отринет все греховные и низменные помыслы и одухотворит ее плоть:

Что ты сделал, глупый мальчик? – упрекает она его – Зачем ты погубил минуту радости и счастья, внезапно упавшую между нами? Ресницы твои были опущены, и сквозь них золотой сон перед тобой мерцал, – мое нестыдливое тело, – но ты поднял на меня глаза и увидел перед собой только голую девушку, бесстыдную, скверную. Уйди, уйди отсюда! (Сологуб 2001, 292).

Если перевести эту замечательную сценку в символический план, то получится, что телесное начало стыдится своей природы и может рассчитывать только на то, что созерцатель-творец преобразит его в духовное неким таинством одухотворения плоти. С другой стороны, на основании этой сценки можно совершенно по-новому прочесть сологубовский миф о Дульдинее. И, возможно, это прочтение будет самым интересным. Не только духовное, но и телесное существует лишь в потенции. На самом деле ни «Альдонсы», ни «Дульдинеи», ни тела, ни духа – нет, а есть дремлющая, аморфная, бесплотная, неодухотворенная душа, ждущая прикосновения созерцателя-творца, дарующего жизнь. «Поэт» может совершить свой «подвиг», и тогда у него на глазах рождается Дульдинея, но он сможет потерпеть крах, и тогда вместо Дульдинеи «рождается» Альдонса, не существует, а рождается («голая девушка, бесстыдная, скверная»).

### Л и т е р а т у р а

- Айхенвальд Ю. 1982. *Дон Кихот на русской почве*. Т. I. New York.  
 Анненский И. 1979. *Книги отражений*. М.  
 Белинский В.Г. 1955. *Полное собрание сочинений*. Т. IX. М.  
 Блок А.А. 2003. *Полное собрание сочинений*. Т. VII. М.  
 Брюсов В. 1990. *Среди стихов. 1894–1924*. М.  
 Иванов-Ружумник 1908. *О смысле жизни. Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов*, СПб.  
 Карамзин Н.М. 1866. *Письма Н.М.Карамзина к И.И.Дмитриеву*. СПб.  
 Львов-Рогачевский В. 1912. «Сологуб в роли Санхо-Пансо». *Луч*, 55.  
 Писарев Д.И. 1955. *Сочинения в 3 т.* Т. I. М.  
 Сервантес Сааведра М. де. 1961. «Дон Кихот Ламанчский». *Собрание сочинений в 5-ти т.* Т. II. М.  
 Сологуб Ф.К. 1908а. «Предисловие». Верлен П. *Стихи*. СПб.  
 Сологуб Ф.К. 1908б. *Победа смерти*. СПб.  
 Сологуб Ф.К. 1908–1909. «Навы чары». *Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник»*. Кн. 3, 7, 10.

- Сологуб Ф.К. 1913а. *Собрание сочинений*. Т.10. СПб.
- Сологуб Ф.К. 1913б. «Дым и пепел». *Земля*. Вып. 10–11.
- Сологуб Ф.К. 1975. *Стихотворения*. Л.
- Сологуб Ф.К. 1997. *Неизданный Федор Сологуб*. М. (Новое Литературное обозрение. Научное приложение. Вып. X).
- Сологуб Ф.К. 2001. «Слаще яда». *Собрание сочинений*. Т. III. М.
- Токарев Д.В. 2003. «Скращенье жестоких, разнузданных воль». *Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни*. СПб., 259–307.
- Толстой Л.Н. 1933. *Собрание сочинений*. Т. XXXII. М.
- Чуковский К. 1911. *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки*. СПб.

Мариэтта Чудакова

## СУБЛИМАЦИЯ СЕКСА КАК ДВИГАТЕЛЬ СЮЖЕТА В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 20-Х И В 30-Е ГОДЫ

### 1.

Новый материал (февральская революция, Октябрьский переворот и Гражданская война) – и новая социальная ситуация (победа большевиков и учреждение новой власти) заставили прервать русскую литературную традицию.

В начале 20-х годов она осознается как эпигонская – ей наследует психологическая и бытописательская проза 1910-х годов. Об этой традиции напишет в 1924-м году Шкловский в первой статье о Бабеле, вспоминая его дореволюционный дебют в горьковской *Летописи*: «Журнал был полон рыхлой и слоистой, даже на старое сено непохожей беллетристикой. В нем писали люди, которые отличались друг о друга только фамилиями» (Шкловский 1924, 152). Что это за традиция? Это традиция романа второй половины XIX века и прозы символистов. Конечно, ни Толстой, ни Достоевский не создали стандарта – стандартизован был в первую очередь тургеневский роман.

Раскрепощение печати после октября 1905 года породило среди прочего литературу п о л а . Перескочив через все перипетии любовных отношений, разработанных европейскими литературами второй половины века, русская беллетристика сразу оказалась на изиначной стороне темы, причем с непременным философствованием по этому поводу. Это обобщит потом Пастернак, описывая умонастроение 1916 года: «В братниной истории имелись и свободная любовь, и яркая коллизия с житейскими цепями брака, и право сильного, здорового чувства, и, Бог ты мой, чуть ли не весь Леонид Андреев» (Пастернак 1991, 107 [«Повесть»]; курсив мой. – М.Ч.).

В начале 20-х Бабель отвернется от этой «философствующей» беллетристической линии. Он формирует, с опорой на французскую традицию, изобразительную манеру.<sup>1</sup> Он изображает секс либо с проституткой, либо в ситуации насилия, либо с точки наблюдения со

---

<sup>1</sup> Об этом – в нашей статье: Чудакова 1992.

сторонны, т.е. нечто близкое к поэтике порнографических фильмов, вне этических и философских оценок. Это именно секс – не эрос и не любовь.

В России кончилось православие как государственная религия, и одним из следствий стало стремительное освобождение тела, считавшегося греховным. Обнаженное тело глядело теперь отовсюду – но в новой функции обозначения нового здорового быта.

Например, на обложках журнала *Медицинский работник* (1926 г.) голые мужчины сидели на краю ванн в грязелечебницах, предоставленных рабочим. Физкультурницы шли на парад в коротких трусах и открытых майках – в противостоянии недавним «ню», не для любования обнаженным телом, а для демонстрации нового отношения к обнаженности.

Рядом с Бабелем в середине 20-х годов будет наспех, под давлением этого стремительного обнажения – формировалась беллетристика, прямо наследующая «Савину» и «праву сильного, здорового чувства» – «половые отношения»; согласно установившемуся обозначению, секс вне любви, вне психологических тонкостей, но в этом качестве всячески обсуждаемый – в повести С. Малашкина «Луна с правой стороны» и романе Л. Гумилевского *Собачий переулок*, в рассказах П. Романова. Сборник рассказов последнего (как и соответствующий том его собрания сочинений) со знаменитым рассказом «Без черемухи» так и назван *Вопросы пола* (1926). При этом, как справедливо фиксирует М. Слоним, «несколько лет назад повесть Малашкина не могла бы появиться в России: ее убила бы цензура» (Слоним 1927а, 127).<sup>2</sup>

Весь «вопрос» целиком развернут в сторону совпадения или несовпадения с «нашим социалистическим идеалом» и укору дидактической критики сосредоточены обычно на недостаточной развернутости в эту сторону.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Слоним высказывает свое предположение относительно этого изменения (по сравнению с началом 20-х): «Теперь, очевидно, и сами коммунисты отдадут себе отчет, во что превратилось «разрешение полового вопроса» у молодежи» (там же). В 1925 г. выходит повесть М. Борисоглебского «Святая пыль» – о разврате у монахов, в *Круге*, № 6 – «Блаженный Ананий» Вс. Иванова, следующим образом охарактеризованный М. Слонимом: «Половой патологией занялся талантливый Вс. Иванов, потративший много умения и стилистической ловкости для того, чтобы рассказать, как пьяные солдаты заставили блаженного безногого Анания провести ночь с разгульной девицей, от чего он и умер. Рассказано это с такими «густыми» натуралистическими подробностями, что чтение «Блаженного Анания» вызывает ощущения, схожие с морской болезнью» (Слоним 1927б, 207).

<sup>3</sup> Ср.: «Произведения Малашкина, Романова и Гумилевского чересчур слабо критикуют уродливости в области половых отношений у нашей молодежи. Слабость и критики объясняется тем, что они недостаточно или совсем не подчеркивают противоречия между этими уродливостями и нашим социалистическим идеалом» (Гусев 1927; курсив мой. – М.Ч.).

Беллетристика устами персонажей объявляет: «Любви у нас нет, у нас есть только половые отношения»,<sup>4</sup> потому что любовь презрительно относится у нас к области «психологии», а право на существование у нас имеет только одна физиология» (Романов 1988, 187; ср.: Полонский 1927а).

В повести Н. Никандрова литератор Шибалин излагает в выступлении, как определяет он сам, «несколько моих личных мыслей по половому вопросу»: Слушатели – собратья по цеху – взбудоражены выступлением, женщины – возбуждены.

– Ты только погляди, какие у него губы! В такие губы так вкусно целоваться! – Вот! Ты уже и «влюбляться» и «целоваться»! [...] человек дышит великой социальной идеей, – а ты? А ты все сводишь в нем к физическому. Тьфу! Даже противно! [...] – [...] Почему ты так вооружаешься против физического? Ведь без физического тоже нельзя. Хорошо, когда и то есть, и другое: и физическое, и духовное.

Возбуждена жена самого Шибалина:

– Я безумная оттого, что люблю тебя! Я безумная оттого, что мне даже сейчас хочется ласкать тебя, ласкать неторопливо, мучительно, остро, чтобы ты у меня стонал от боли, от наслаждения...

И Шибалину автор предоставляет возможность как можно более откровенно высказаться по «половому вопросу»:

– Чтобы сломить во мне человека и бросить к своим ногам, ты распалиешь во мне низкую похоть – это твой прием борьбы со мной! И ты пускаешь при этом в ход всю свою развращенность! [...] Ты и привязала-то меня к себе раз-вра-том... [...] Я не тебя любил!.. Я твой разврат любил!.. – [...] Ответь честно: ну, а ты-то, ты, ты, разве ты не получаешь со мной наслаждения?

Шибалин, как от страшной физической боли, корчит лицо:

– «Наслаждение», «наслаждение»!.. Там, где мужчина ищет только здорового удовлетворения, нужного ему для дальнейшего жизненного строительства и борьбы, там женщина, вследствие узости своих интересов, находит наслаждение и делает его смыслом своего бытия! Для мужчины любовь средство, для женщины цель!»

Повесть строится как пьеса, тезисы – перепевы *Пола и характера* Отто Вейнингера – разыгрываются партнерами:

<sup>4</sup> Ср. выделенные курсивом слова в цитате, сноска 5.

В той же книжке *Нового мира* – статья Вяч. Полонского о Сергее Малашкине, где критик напоминает, что речи героя «Луны с правой стороны», который,

с благосклонного разрешения автора, предлинно тянет нудную канитель о свободе половых отношений, о том, что надо отбросить старые формы любви, раскрепостить женщину, и другое, в том же роде. [...] ...могут показаться оригинальными лишь читателю, который только понаслышке знаком с эпохой реакции после революции 1905 года. [...] Волна эротической беллетристики несла на своем гребне таких героев упадка, как Анатолий Каменский со своей «Ледой» и незабвенным поручиком Нагурским, который, однако, щенок – рядом с Таней Аристарховой, так далеко шагнула она от распутников того времени» (Полонский 1927б, 173).

Так или иначе, с прозой «половых отношений» к концу 20-х годов было покончено. А для лишенной всякой тенденциозности, близкой к французской свободе описания прозы Бабея делались исключения – главным образом благодаря его авторитету и напору; так оказались напечатаны «Старательная женщина» (1928), «Гапа Гужва» (1931), «Гюи де Мопассан» (1932), «Улица Данте» (1934) – рассказ, встретивший, однако, решительный отказ редколлегии альманаха *Год шестнадцатый* (отвергнутый там же рассказ «Мой первый гонорар» автору так и не удалось напечатать).

При этом приемов соединения «физического» секса с описаниями любви героев так и не было выработано (главным исключением стал *Тихий Дон*) – и уже не оказалось свободного поля для этой выработки: после резких выступлений в журнальной и газетной критике 1927–1928 гг. регламент наложил на темы «пола» свой жесткий запрет, сохранявшийся (за исключением вышеназванных исключений) до начала 60-х годов.

Нюансы душевных движений, связанных с сексуальными отношениями, несмотря на бурные диспуты 20-х годов, так и остались отнесенными к буржуазным пережиткам. Секс оголен, функционализирован, освобожден от эмоциональных одежд – но не должен появляться в литературе и в этом виде.

Под давлением запретов русская литература в конце 20-х годов покидает эту тему вообще. Исключения крайне редки. Среди них – повесть М. Фромана «Жизнь милой Ольги», где любовные отношения полностью выведены из круга современных трактовок и оппозиций («с черемухой» или «без черемухи») и переключены на связь с классической традицией (очевидная проекция на *Дворянское гнездо*, *Обрыв* и *Анну Каренину*), достаточно тонко осовремененной. То, что для посторонних наблюдателей выглядит как предосудительная случайная связь с женатым человеком, для самой героини и есть любовь:

Утром, войдя на кухню и не глядя на молчаливо поджавшую губы хозяйку, она испытала первый раз в жизни омерзительное чувство ничем не заслуженного унижения. [...] «Но почему? Почему? – накрывая мокрое лицо полотенцем, спрашивала она себя. – Ведь это же никого не касается! И я – люблю, люблю!» – улыбнулась она уже у себя в комнате зеркалу» (Фроман 1930, 66).

Эротика любви дана всего несколькими, но значимыми своей необычностью на тогдашнем литературном поле штрихами:

Берг прошел к себе в комнату за шапкой и, шаря в темноте рукой по шершавому одеялу постели, вдруг, уже надував шапку, увидел – опрокинутое, в свете зеленоватого абажура, лицо Ольги с плотно сжатыми ресницами и сломанными, готовыми к неизбежному страданию, полосками бровей. Берг почувствовал знакомый легкий холодок, подкативший к сердцу, стиснул зубы и вышел из комнаты (там же, 67–68).

В одно и то же время вычеркнутыми из литературы оказались и полемика с психологизацией любовных отношений, и сама психологизация. Подспудно готовится квазипуританская советская схема: любовь – это семья и рождение детей.

Но способы вытеснения темы рождаются уже в 1927 году, опережая запрет, – в журнальной публикации романа Ю.Олеши *Зависть*.

## 2.

Строится сюжет о невозможности эроса или с подавленным эросом, не выявленным не только для героев, но, возможно, и для самого автора.

В романе Олеши много голого юного тела, окрашенного авторским любованием, – но показанного исключительно в спортивной динамике (показанного умело, со знанием дела и с болельщицким вкусом к нему), в продолжение линии разрешенной фотообнаженности физкультурных парадов, с влиянием конструктивистского видения обнаженной природы:

Они увидели упражнения в прыжках. [...] Юноша, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, – точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И перекатываясь, он подкинул ноги и задвигал ими, подобно пловцу, отталкивающему воду. [...] Все закричали и захолопали. Прыгун, почти голый, отходил в сторону, слегка

припадая на одну ногу, должно быть, из спортсменского кокетства (Олеша 1928, 120).<sup>5</sup>

Сразу вслед, на той же странице, разворачивается подобное же описание девушки. Но мы пока задержимся на описаниях мужчин. Роман начинается с эпатазирующего описания паха Бабичева с определением, прямо ведущим, казалось бы, к сексу:

Это образцовая мужская особь. [...] Пах его великолепен. [...] Пах производителя. [...] Девушек, секретарш и конторщиц его, должно быть, пронизывают любовные токи от одного его взгляда (8).

Но эти предположенные Кавалеровым «любовные токи», идущие к Бабичеву или от Бабичева, более нигде не обнаруживаются.

Уделено немало места описанию голого тела Бабичева – глазами также Кавалерова:

Я увидел эту спину, этот тучный торс сзади, в солнечном свете [...]. Нежно желтело масло его тела. [...] По наследству передались комиссару тонкость кожи, благородный цвет и чистая пигментация (16).

Бабичев рассказывает Кавалерovu о Володе Макарове – «замечательном молодом человеке». Очевидно, что он испытывает к нему некое сильное чувство. Но ни названия, ни выхода этому чувству нет. Проступает подспудный, не названный гомосексуальный мотив. Даже то, что Бабичев подбирает на улице другого молодого человека – Кавалерова – и поселяет его у себя, на диване, покинутом Володей, работает на этот мотив.<sup>6</sup>

Но ведь и в попытках передать вербальными средствами то, как видит обнаженное тренированное мужское тело<sup>7</sup> Кавалеров (взгляд которого,

<sup>5</sup> Далее ссылки на страницы первого издания даются в тексте.

<sup>6</sup> «Напоминание об отсутствующем слетело на него с того лежащего на решетке [...] никакого не было сходства между лежащим и отсутствующим. Просто: он живо представил себе Володю. [...] И просто: он сделал глупость, дал разыгаться чувствительности» (102). У. Харкинс полагает, что Андрей Бабичев – гермафродит и его мужская сексуальность «заменяется интенсивным стремлением сделать карьеру, а его женственная сексуальность удовлетворяется с помощью латентного гомосексуализма усыновлением молодых мужчин» (Harkins 1973, 282). В статье немало точных замечаний; однако уверенность в том, что «господствующая тема *Зависти* – кастрация и бесплодие» (там же, 281), а Анечка Прокопович «олицетворяет кастрацию» (там же, 289), далека от наших подходов к материалу.

<sup>7</sup> Вскоре Олеша делает попытку передать мужскую атлетическую красоту и визуальными средствами – в киносценарии *Строгий юноша* (1934): «Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. [...] Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь – вот тип современной мужской красоты. Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок «ГТО». Она возникает от частого обмывания с водой, машинами и гимнастическими приборами» (цит. по: Олеша 1974, 30; немаловажно, что это – единственная пространная

заметим, полностью слит в этих ракурсах со взглядом автора) присутствует тот же мотив – и так же прикровенно.

Володя Макаров, поеживаясь от свежести только надетой футбольной рубашки... [125; пристальное, двусмысленное, «прилипающее» внимание автора и Кавалерова к телу юного спортсмена. – М.Ч.]; Косо над толпой взлетело блестящее, плещущее голизной тело. Качали Володю Макарова (131); Володя стоял уже на земле. Чулок на одной его ноге спустился, обернувшись зеленым бубликом вокруг грушевидной, легко волосатой икры. Истерзанная рубашка еле держалась на туловище его. Он целомудренно скрестил на груди руки (132).

Позволим себе процитировать нашу давнюю книгу, где по цензурным условиям невозможен был и намек на скрытые мотивы *Зависти*:

Необычайно четкое по контуру, умело высвеченное, хорошо очерченное рамкой кадра взлетает это «плещущее голизной тело». И мешает здесь – только имя. Мешает прикрепленность этого яркого, сверкающего описания к герою, к роману, к его фабуле.

Имя Володи Макарова всегда появляется в *Зависти* будто случайно, будто *знак личности*, которой в романе нет. [...]

Отдельно в романе лежит письмо Володи Бабичеву, где подробно изложено его мировоззрение, и отдельно – его хорошо вылепленный автором торс, его японская улыбка, его «особенно, по-мужски блестящие зубы» (заимствованные непосредственно у Вронского).

И нет, кажется, никакого сюжетного проку ни в этом торсе, изогнутом в прыжке, ни в точной линии «грушевидной» икры ... Все эти вещи лишь случайно присвоены в романе именно Володе Макарову... (Чудакова 1972, 62–63).<sup>8</sup>

Невыговариваемый в советские годы «сюжетный прок» был именно в замещении какой бы то ни было личной определенности персонажа –

сентенция в сценарии, состоящая из реплик героев и коротких авторских ремарок; тем подчеркнута важность предмета для автора).

Между тем такой «тип мужской наружности» уже становился в фашистской Германии эталоном арийской внешности. Подобная внешность исполнителя роли «строгого юноши» Дмитрия Фокина, а также и исполнителя роли Дискобола могла, по мнению Дж. Хейла, стать одной из причин запрета фильма 1936 г. по сценарию Ю. Олеши (см. об этом статью: Белодубровская, в печати).

Вербализация спортивного движения стала, среди прочего, едва ли не самостоятельной художественной задачей для Олеши, и некоторые фразы описания Володи Макарова, стоящего в футбольных воротах («Перехваченная скорость мяча выбрасывала Володю на два метра вбок ...», 126) кажутся словесным комментарием к будущей картине А. Дейнеки *Вратарь* (1934).

<sup>8</sup> Во время работы над книгой автору были уже известны от близкого к Олеши круга важные биографические подробности, проливавшие свет на подтекст романа: влюбленность Олеши в братьев Старосиных – красавцев-спортсменов, его бисексуальность – скорее всего, далекая от какой-либо реализации.

скрытым мотивом любования безличным мужским, юношеским, едва ли не детским<sup>9</sup> (странная трогательность описания спустившегося, как на ногу маленького мальчика,<sup>10</sup> чулка) телом, в сосредоточенности вместо привычных для русской прозы деталей личности на возможных аксессуарах («истерзанная рубашка», «целомудренно» скрещенные на обнажившейся груди руки) высоко эмоционального сексуального контакта с юным партнером.

Олеша своими смелыми литературными попытками опередил (как уже упоминалось относительно *Вратаря* Дейнеки) некоторые визуальные явления.<sup>11</sup>

Именно прикровенность придает динамику сюжету *Зависти*.

Это не кроссворд, который должен быть разгадан. Это скорее тот известный в истории живописи случай, когда хочется снять папиросную бумагу с картины, чтоб лучше ее разглядеть, тогда как картина и представляет собой изображение картины, прикрытой папиросной бумагой.

В романе продемонстрировано с немалым успехом, как нащупываются пути построения сюжета в литературных условиях, когда часть тем заранее элиминирована.

Выбраны для изображения скрытые чувства, запрятанные так глубоко, что сам их носитель не может до них докопаться, сюжет движется не-возможностью любовных отношений для героев романа — у каждого из них по-своему.

Кавалеров, в отличие от Бабичева, постоянно объявляет о своем желании обладать Валей. Но много ли сексуального в этих объявлениях?

Вот описание девушки-спортсменки, идущее вслед за описанием тела прыгуна:

Кавалеров видит: Валя стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги. На ней черные, высоко подобранные трусы,<sup>12</sup> ноги ее сильно

<sup>9</sup> Нечто близкое к зрительскому восприятию знаменитой картины А. Дейнеки *Будущие летчики* (1938) — голые спины трех подростков на заливной солнцем набережной, на фоне ясного неба и синего моря.

<sup>10</sup> Для того, чтобы не педалировать, но лишь учесть в общем мерцающем, двоющемся контексте слова Бабичева о Володе Макарове, напомним их: «Дело в том, что это как бы сын мой. Десять лет он живет со мной» (21) — т.е. с детства, с девяти-десяти лет.

<sup>11</sup> Через несколько лет появится множество подобных фото- и киноработ в нацистской Германии: мускулистые тела спортсменов с обнаженными, как правило, ягодицами будут воспроизводиться с неизменным гомосексуальным — нарциссическим и садомазохистским — привкусом, и это — при полном запрете на гомосексуализм. Так же и в Советском Союзе в год начавшегося Большого Террора в кинофильме «Цирк» обнаженные мускулистые циркачки с демонстрируемой натурой вращают на арене огромную карусель с главными лицами циркового представления. Неминуемо возникающая у любого, получившего школьное образование, аналогия с голыми рабами на галереях фиксирует — в искусстве 30-х годов проступало вытесненное, запрещенное к объявлению, — проступало, накопившись, и, возможно, не будучи эксплицированным авторами даже для самих себя.

заголены, все строение ног на виду [напомним об упомянутом ранее влиянии конструктивизма. – М.Ч.] Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу, и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и плотней – не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи Это ноги девочки [...]. Но выше, под черными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда обратит на себя внимание и захочет себя укротить (121–122).

Делая функциональное, в духе, как он полагает, Андрея Бабичева, описание Вали, он так же сливает девичье и мальчишеское в образе *подростка*. «Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами<sup>12</sup> – очаровательный подросток» (51; курсив мой. – М.Ч.).

Неразличимость мужского – женского в красоте здоровой, спортивной юности подчеркнута не раз, в том числе при первом появлении на сцене романа Володи Макарова: «держа котомку в руке, [...] застенчивый, чем-то похожий на Валу» (55; курсив мой. – М.Ч.).

На поверхности текста объяснение есть – они сближены тем, что оба – молодые, з н а ч и т, люди нового мира («Он совершенно новый человек», как говорит Бабичев о Володе, 21). Очарование девушки для Кавалерова открыто в тексте, очарование юноши запрятано в более глубоких его

<sup>12</sup> Эти «высоко подобранные трусы» едва ли не открыли путь многим советским живописцам – их вскоре можно будет увидеть на девочках-подростках (но также и на молодой *Спортсменке с букетом* А. Самохвалова, 1933, и на плотных гипсовых девушках в советских парках) на картинах А. Пахомова (*Трое*, из цикла *На солнце*, 1934), А. Дейнеки (*В Севастополе*, 1938) и многих еще – вплоть до «новаторской» «по тем временам картины» Т. Яблонской *Утром* (1954).

<sup>13</sup> И это тоже – опережающее словесное описание картины А. Дейнеки *На балконе* (1931), где действительно изображена сероглазая широкоплечая девочка-подросток с «подстриженными и взлохмаченными волосами». Эта картина – таз с водой на балконе, залитом солнцем (заметьте, что суггестивный мотив балкона Дейнеки, залитого солнцем, повторится 16 лет спустя в картине П. Вильямса с тем же названием *На балконе*, но уже со всеми чертами живописного портрета – двойного – того времени); только что ополоснувшаяся в нем и уходящая с балкона девочка-подросток, с едва намеченной грудью, загорелая, с бликами яркого солнца на обнаженном теле; полотенце, сохнущее на перилах, – вообще удивительным образом предвосхищена в «Зависти»: «Я получу Валу – как приз – за все [...] я увижу (! Как будущую картину Дейнеки... – М.Ч.) [...]: комната где-то, когда-то будет освещена солнцем, будет синий таз стоять у окна, в тазу будет плясать окно, и Вали будет мыться над тазом, сверкая, как сазан, плескаться, перебирать клавиатуру воды...» (51–52). Но главное в картине Дейнеки – ветер, раздувающий полотенце на перилах и гонящий белую рябь по воде за перилами балкона. Ветер – один из главных объектов изображения и в «Зависти», что особенно выражено в описании стадиона в день футбольного матча; эти картины постоянно кажутся вербальными аналогами к живописи Дейнеки: «Дул ветер, день был очень яркий, сквозной, просвистанный ветром со всех сторон. [...] На вышках, как молнии, били флаги. [...] Ветер делал с ней, что хотел. То и дело она хваталась за шляпу. [...] Ветер сдувал рукав с нее до самого плеча, открывая руку, стройную, как флейта. Афишка улетела от нее и упала в гущу, помавав крыльями. [...] Она бежала, подкошенная ветром» (123, 124, 133).

слоях.<sup>14</sup> Бисексуальная эротическая составляющая еще глубже – там, где сам автор равно любит, вместе со своим героем, и юношеским и девичьим спортивным телом.

Но в обоих случаях перед читателем – не сексуальное устремление, а заведомая недостижимость, отодвинутость на неопределенное будущее – скажем, на время взросления и созревания Вали.

Тут вступает в дело и тема идеологической влюбленности (обладание Кавалеровым Валею как обладание новым миром, обретение своего места в нем), но главным остается стойкий мотив невозможности реализовать любовные чувства ни для одного из героев. Перечислим набор невозможностей:

### Бабичев

а) не может соединиться с Володей, поскольку это – юноша и его воспитанник, и воспитатель поэтому сам не отдает себе отчета в эротических чувствах к нему,

б) не может соединиться с Валею (в растлении которой его обвиняет Кавалеров), поскольку она его племянница и невеста его воспитанника, а также, возможно, и потому, что не испытывает к ней влечения.

Володя имеет все основания для гармонических отношений с Валею, духовных и телесных. Но и они отсрочивают свою близость на четыре года.<sup>15</sup>

Кавалеров не может соединиться с Валею, поскольку она не питает к нему ни малейших чувств, а его собственные чувства равно распределены между ней и Володей, в чем он также не отдает себе отчета.

Эта безотчетность подобных чувств прямо связана с невозможностью в условиях советского регламента иного варианта – внятного изображения не только гомосексуальных или бисексуальных, но и гетеросексуальных чувств. Невозможность, загнанность внутрь сознания художника свободных вариантов обработки своего материала приводит к формированию скрытых мотивов – именно под влиянием подавленных вариантов. И эти мотивы становятся не столько атрибутами героев, сколько данностью авторского сознания.

<sup>14</sup> Внимание к этому рода чувствам присутствует в известных записях Олеша: он говорит о романе А. Толстого *Петр I* «с описаниями мужчин, как если бы их делал педераст, и описаниями женщин, сделанным именно Дон Жуаном» (Олеша 1999, 122); о Валентине Стениче – «На мой взгляд, он был красив, но, по всей вероятности, только той красотой, которую признают мужчины» (там же, 233).

<sup>15</sup> Ср. воспоминания автора романа о собственных отношениях с сестрой, в которой он «видел женщину» и «она не противилась этому. [...] Мы сидим, помню, на краю постели [...] и переживаем тяжкое сладкое состояние существ, которые должны были бы отдаться друг другу, но останавливаются перед преградой стыда, ответственности, страха» (Олеша 1999, 70).

Они-то и становятся подлинными двигателями сюжета, они придают повествованию тягу.

Конечно, в романе есть и внешний сюжет, близкий к фабуле. Но за полуфантастическими перипетиями создания Иваном Бабичевым его убийственной «Офелии» следовать трудно, почти невозможно. А фабульный пунктир группового, хоть и поочередного секса Кавалерова и Ивана Бабичева с Анечкой Прокопович призван лишь оттенить асексуальный характер истинной любви, которая владеет Кавалеровым – к Вале и, возможно, Андреем Бабичевым – к Володе. По-настоящему литературно действенен лишь прикровенный, подслудный сюжет.

И тогда остается упомянуть самое важное – еще более прикровенное. Вспомним то «осуждение мнимо-естественных способов удовлетворения полового чувства» и те рассуждения о том, что «ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение, воскресение» (Соловьев 1991, 136, 140), которым посвящена знаменитая статья Вл. Соловьева «Смысл любви» (1892). В ней этот «смысл» в конце концов прочитывается в стремлении человека к любовному слиянию с существом другого пола в андрогина для достижения вечной жизни. Тогда находят свое место и переходы мужского-женского в идеальных объектах любви – юных персонажах романа Олеши.<sup>16</sup>

### 3.

В повести «Военная тайна» А. Гайдара (1935) центральный персонаж – Натка. Ей восемнадцать лет. Она недовольна пионерработой, на которую ее послали. « – Ты не любишь свою работу? – осторожно спросил Шегалов. [...] – Не люблю, – созналась Натка. – Я и сама, дядя, знаю, что нужная и важная.... Все это я знаю сама. Но мне кажется, что я не на своем месте» (Гайдар 1948, 149).<sup>17</sup> Ей хочется действий, подобных действиям времен гражданской войны. Но они в прошлом. Она едет пионервожатой в Крым; в вагон-ресторане берет забытый кем-то журнал. «Ну да ...все старое: «Расстрел рабочей демонстрации в Австрии», «Забастовка марсельских докеров». – Она перевернула страницу и прищурилась. – И вот это... Это тоже уже прошлое» (150).

<sup>16</sup> Нельзя не упомянуть и одну из записей 1954 г.: «Это было восемнадцать лет назад. [...] Мы обедали и слушали доклад Сталина о конституции. Издали, из недр эфира, голос звучал как-то странно, погружая не то в сон, не то в бред. Я подумал тогда, что великие люди двуполы – казалось, что голос вождя принадлежит рослой, большой женщине. Совершенно бессмысленно я думал о матриархате. Вот признание, а?» (Олеся 1999, 228).

<sup>17</sup> Далее цитаты по этому изданию в тексте.

Намечается в е ш н и й сюжет, который должен показать, что прошлое – не прошло, что классовая вражда и гибель лучших возможна и сегодня.

Но параллельно разворачивается сюжет внутренний, скрытый. «В вагон вошли еще двое: высокий, сероглазый, с крестообразным прапом ниже левого виска, а с ним шестилетний белокурый мальчуган, но с глазами темными и веселыми» (151).

С этого момента внимание восемнадцатилетней Натки приковано отнюдь не к «высокому, сероглазому», а к шестилетнему.

Он поражает ее взрослой, на равных манерой общения:

...направился к ней и приветливо улыбнулся.

– Это моя книжка, – сказал он, указывая на торчавший из-за цветка журнал.

– Почему твоя? – спросила Натка

– Потому что это я забыл. Ну, утром забыл., – объяснил он, подозревая, что Натка не хочет отдать ему книжку.

– Что ж, возьми, если твоя, – ответила Натка, заметив, как заблестели его глаза и быстро сдвинулись едва заметные брови. – Тебя как зовут?

– Алька, – отчетливо произнес он и, схватив журнал, убежал к своему месту» (151).

Она сходит в Симферополе, отца с сыном поезд уносит «дальше, на Севастополь», фабула направляет Натку по месту работы – в пионерлагерь (его прототип – Артек), но сюжету дано свое движение. И уже вечером, выйдя к морю, она слышит за поворотом у подножья утеса чьи-то шаги. «Вышли двое. Луна осветила их лица. Но даже в самую черную ночь Натка узнала бы их по голосам» (154; курсив мой. – М.Ч.) – налицо значительность важного для сюжета сообщения.

И наутро эти неведомые двое больше всего занимают героиню:

– Нина, – помолчав, спросила Натка, – ты не встречала здесь таких двоих?.. Один высокий, в сапогах и в сером френче, а с ним маленький, белокурый, темноглазый мальчуган.

– [...] А кто это?

– Я и сама не знаю. Такой забавный мальчуган (155).

Отметим – она осведомляется о «двоих» – так не спрашивают про взрослого с ребенком. И второе – внешность отца не отмечена, а мальчика – описана тщательно и любовно.

Сюжет делает еще один виток. Вечером, придя в свою комнату, героиня в темноте ощущает, что «в комнате она не одна. [...] ясно расслышав чье-то дыхание, поняла, что в комнате кто-то спрятан», и, повернув выключатель, видит, что внесена кровать, «а в ней крепко и спокойно спит *все тот же* и знакомый, и незнакомый ей мальчуган. *Все тот же* белокурый и

темноглазый Алька». Она рассматривает его трогательные вещички на тумбочке, читает записку «от Алешки Николаева», объясняющую присутствие мальчика в ее комнате (отец-инженер занят на ликвидации аварии; «ты не сердись [...] завтра что-нибудь придумаем»), – и впервые за все время ее неустойчивое, полудепрессивное настроение полностью меняется. «Натка тихонько рассмеялась и потушила свет. На Алешку Николаева она не сердилась» (161).

Примечателен и утренний разговор:

- Алька, – спросила Натка, когда, умывшись, вышли они на террасу, – скажи мне, пожалуйста, что ты за человек?  
– Человек? – удивленно переспросил Алька. – Ну, просто человек. Я да папа (166).

Его ответ неважен – значим ее вопрос. Это уже едва ли не «Евгений Онегин» – «И начинает понемногу // Моя Татьяна понимать // Теперь яснее – слава Богу // Того, по ком она вздыхать...». Этот мотив нарастает. У героини произошла важная встреча – с человеком, живущим глубокой внутренней жизнью.

Она узнает про трагическую смерть матери Альки, вдумывается в его жизнь – и это, прямо по Пушкину, углубляет ее собственную, придает ей осмысленность.

Гибель Альки описана в восприятии Натки как гибель любимого человека. Мир снова лишился красок.

В эпилоге повести на поверхности – какие-то возможные будущие отношения Натки с человеком без всякого возраста и заметных внешних черт – отцом Альки. На глубине – л ю б о в ь восемнадцатилетней к шестилетнему мальчику с нерусскими глазами. Воссоединение невозможно – между ними биологический разрыв поколений, а затем трагедия гибели.<sup>18</sup> Но именно в этом сильном безнадежном и неосознанном чувстве – т а й н а, которая двигает сюжет повести. Тайна же смерти матери Альки, тайна неутихшей классовой вражды (из-за нее гибнет Алька) и тайна подготовки к новой войне (со сказкой о Мальчише-Кибальчише в центре) – это не более, чем звенья фабулы.

Но тайна – двигатель сюжета вновь, как и у Олеси, подспудна, сокрыта в значительной степени и от самого автора.

В 30-е годы боялись высказаться не только даже в узком кругу друзей – не решались отдать полный отчет в своих мыслях, чувствах и оценках и самим себе. Это литература вытесненного, подспудного, бессознательного (или, как мы называем, поэтики подставных проблем), в отличие от литературы 60-х–70-х – литературы а л л ю з и й.

<sup>18</sup> Мы касались этого в статье Чудакова 1998.

## Литература

- Белодубровская, М. В печати. «Эксцентрика стиля в фильме А. Роома *Строгий юноша*», *Тыняновский сборник*, 12. М.
- Гайдар А. 1948. *Сочинения*. М.-Л.
- Гусев А.С. 1927. «Пределы критики», *Известия* 5 мая 1927.
- Олеша Ю. 1928. *Зависть*. М.-Л.
- Олеша Ю. 1974. *Избранное*. М.
- Олеша Ю. 1999. *Книга прощания*. М.
- Пастернак Б. 1991. *Собрание сочинений в пяти томах*. Т 4. М.
- Полонский Вяч. 1927а. «Заметки журналиста (О проблемах “пола” и “половой” литературы)», *Известия*, 3 апр. 1927.
- Полонский Вяч. 1927б. «Критические заметки: О рассказах Сергея Малашкина», *Новый мир*, 2.
- Романов П. 1988. «Без черемухи», *Избранные произведения*. М. [1926]
- Слоним М. 1927. «Литературный дневник», *Воля России*, 6-7.
- Слоним М. 1927б. «Книжные новости», *Воля России*, № 8-9.
- Соловьев В.С. 1991. *Философия искусства и литературная критика*. М.
- Фроман М. 1930. *Жизнь милой Ольги*. Л.
- Чудакова М.О. 1972. *Мастерство Юрия Олеши*. М.
- Чудакова М.О. 1992. «Чехов и французская проза XIX-XX вв. в отечественном литературном процессе 20-30-х годов», *Чеховиана: Чехов и Франция*. М.
- Чудакова М.О. 1998. «Заметки о поколениях в Советской России», *Новое литературное обозрение*, 30, 88-89.
- Шкловский В.Б. 1924. «Бабель: Критический романс», *Лэф*, 2, 152-155.
- Harkins W.E. 1973. «The Theme of Sterility in Olesha's 'Envy'», E. J. Brown (ed.), *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*. Oxford.

Игорь Е. Лоцилов

«ДВОЕ И ПТИЦА»: ТЕЛО, ДУША И ДУХ В РОМАНЕ  
Л. ДОБЫЧИНА ГОРОД ЭН

По воле автора читателю так и не дано узнать имени главного героя романа. Согласно представлениям о. П. Флоренского, имя тесно связано с телом и лицом, личностью (Флоренский 2000, 21; 25).

... если мы и знаем в себе что-то реальное, то это есть наше собственное имя. Ведь около него именно оплотняется наша внутренняя жизнь, оно – твердая точка нашей текучести, в нем находит себе объективный устой и неизменное содержание наше Я. Без имени оно есть мгновенный центр наличных состояний, мгновенная ось поворота всей жизни в данное мгновение. [...] До имени человек не есть еще человек, ни для себя, не для других, не есть субъект личных отношений, не есть член общества, а лишь *возможность* человека, обещание такового, зародыш (там же, 46).

Безымянный герой добычинского романа – именно такой «эмбрион» человеческого существа. Даже в тех ситуациях социальной жизни, когда герой не мог бы по логике вещей обойтись без предъявления имени (экзамены, например), автору важно сохранить это имя в тайне. С одной стороны, это связано с отмеченным в недоброжелательном редакционном примечании 1930-го года «аналитизмом» «восприятия мира, разлагающим этот мир на отдельные 'предметные' детали» (цит. по Добычин 1999, 472–473), с другой – создает вокруг героя ореол сакральности: имя охраняется своеобразным табу.

Этому табу соответствует редукция, которой подвергается в тексте романа изображение телесной жизни героя. Слабо выраженная, «примитивная», или предельно-обобщенная телесность близка к бытовому, а не эстетически преображенному переживанию тела: «хотя вторым зрением наш глаз мгновенно выхватывает телесную кондицию собеседника и вычитывает из нее все располагающее/отталкивающее, и подсказывает, как нам с ним себя вести, тем не менее, имея тело, мы научились его не замечать и не выдвигать на первый план» (Фарыно 2002, 40).

Слово «тело» трижды встречается на страницах романа, дважды – в связи с семантикой маргинального (в буквальном и метафорически-

культурном смысле)<sup>1</sup> и примитивного изображения, неспособного «удержать» динамику бесконечно изменяющейся и, по всей видимости, «ценной» реальности. Первый случай «рассредоточен» в середине и в конце 12-й главки, второй – в начале 25-й:

Вскоре у нас побывала Кондратьева и пригласила нас на именины. – У нас теперь есть граммофон, – говорила она нам. А мы рассказали ей о живой фотографии. На именинах у нее было много гостей. Граммофон цел куплет. Анекдот про еврейского мальчика очень понравился всем, и его повторили. – Но жалко, – сказал один гость, – что наука изобрела это поздно: а то мы могли бы сейчас слышать голос Иисуса Христа, произносящего проповеди. – Я был тронут. Андрей подмигнул мне, и мы вышли в «приемную». Снова я увидел на столике «Заратустру» и «Ревель». Андрей, разговаривая, нарисовал на полях «Заратустры» картинку. – «Черты, – подписал он под него название, – лица». [...] Пришел инженер. Он зажег электричество, которое проведено было к ним с железной дороги, и я отвернулся, чтобы не испортить глаза. Он присел к нам, и мы поболтали с ним. – Вообразите, – сказал я, – учащиеся пишут на партах плохие слова. – Части тела? – оживясь, спросил Серж. Я подумал об Андрее с «чертами лица» и о том, что предосудительно в присутствии друга вспоминать о других (Добычин 1999, 134–135).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Рисунок на полях книги «Так говорил Заратустра» метонимически отсылает к содержанию этой книги, особенно там, где оно перекликается с другими упоминаемыми в романе книгами («Как демон из книги 'М. Лермонтов', я был – один. Горько было мне это. – Вдруг, – ждал я иногда в темноте, когда вечером, кончив уроки, бродил, – мне сейчас кто-нибудь встретится: Мышкин или Алексей Карамазов, и мы познакомимся» (Добычин 1999, 157)). Читатель *Города Эп* должен держать книгу *Заратустра* открытой – в первую очередь на главе «О друге»: «Всегда быть одному слишком много для меня» – так думает отшельник. «Всегда один и один – это даёт со временем двух» [...] Не раб ли ты? Тогда ты не можешь быть другом. Не тиран ли ты? Тогда ты не можешь иметь друзей. Слишком долго в женщине были скрыты раб и тиран. Поэтому женщина не способна ещё к дружбе: она знает только любовь. В любви женщины есть несправедливость и слепота ко всему, чего она не любит. Но и в знаемой любви женщины есть всегда ещё внезапность, и молния, и ночь рядом со светом. Ещё не способна женщина к дружбе: женщины всё ещё кошки и птицы. Или, в лучшем случае, коровы. Ещё не способна женщина к дружбе. Но скажите мне вы, мужчины, кто же среди вас способен к дружбе? О мужчины, ваша бедность и ваша скудность души! Сколько даёте вы другу, столько даю я даже своему врагу и не становлюсь от того беднее. Существует товарищество; пусть будет и дружба! Так говорил Заратустра» (Ницше 1990, 40–41).

<sup>2</sup> Эта графика и «настольные» школьные граффити замечательным образом «размываются» в мотивах близорукости, интуитивного «чувствования» и женской стихии: «Вдоль берегов на реке нагоржены были плоты. Перескакивая, мы добрались до воды и купались. Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба. Потом Шустер свел меня к бабьему месту, но я видел хуже, чем он, и купальницы мне представлялись расплывчатыми белесоватыми *пятнышками*» (24; Добычин 1999, 158). «По праздникам, когда я стоял в церкви, я знал, что шагах в десяти от меня, за проходом, стоит Натали. Мое зрение, по-видимому, стало хуже. Лица ее я не видел. Я чувствовал только, которое *пятнышко* было ее головой» (29; Добычин 1999, 172; курсив мой. – И.Л.). Двойная соотнесенность звемических «частей тела» и черт лица в романе напоминает мифологический сюжет о Баубо,

Низенькая, эта часовня украшена была золоченой «главой» в форме миски для супа. А. Л. научила нас, как рассматривать живопись через кулак. Мы увидели Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица. Я подумал, что так, может быть, перед отчимом танцевала когда-то Софи. Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была темно-красная с беленькой точкой в середине. Кровь била дугой (Добычин 1999, 160).

Этот почти чудовищный «экфразис»,<sup>3</sup> эксплицирующий связь *тела и стола*, завершает ряд образов, – то «приближающихся», то «удаляющихся» от героя, – связанных с любимым учеником Христа и локализованных в предпоследних абзацах 6-й и 22-й главок:

В субботу перед пасхой, когда куличи были уже в духовке и пеклись, маман закрылась со мной в спальне и, усевшись на кровать, читала мне Евангелие. «Любимый ученик» в особености интересовал меня. Я представлял его себе в пальтишке с золотыми пуговицами, посвящающим и с вербочкой в руке (Добычин 1999, 122).

В иконостасе мне понравилось изображение Иисуса Христа за вином и с «любимым учеником» у груди. Вася вспомнился мне. Умиленный,

---

рассмеявшейся хтонической Деметру непристойной раскраской тела, в которой нимфа осуществила «перевод» «текста» пластического целого обнаженной женской фигуры на язык физиогномики (портрета).

3 Описание «развито» из раннего рассказа «Евдокия», входившего в неопубликованный при жизни писателя сборник *Вечера и старухи* (1923–1924), который был послан М.А. Кузмину (автору пьесы «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», 1907): «и бродила перед расписной часовней: Ирод закусывал с гостями... перерезанная шея святого Иоанна была внутри красная с белыми кружочками, как колбаса, нарисованная Цыперовичем над трактирной дверью» (Добычин 1999, 348). В романе описание «картины» поддерживает семантический ряд «религиозной живописи» (вероятно, полемический по отношению к соответствующим мотивам в прозе И.Э. Бабеля; ср. рассказ «Пан Аполек» из *Конармии*), с другой стороны – образ тела подвергается здесь амбивалентной сакрализации/профанации за счет трансформации в блюдо (ср. фивалы 5-й и 7-й главок: «Пока Серж и дамы наблюдали за развешиваньем, кряковская дочь отозвала меня в сторонку и дала мне пряничную женщину» (Добычин 1999, 120) и «Я думал о портнихе, лане Плевлис, и о счастье, которое приносит Александре Львовне встречи с ней. Я вспомнил свои встречи с Васей, пятак, который нашел в крепости, и пряник, который мне подарила кряковская дочь» (Добычин 1999, 125). Тело – мужское или женское – способно приносить «счастье» лишь будучи предназначенным для съедения, и в этой «максиме» важно видеть как религиозный, так и психоаналитический (инфантильная оральная сексуальность) аспекты, за которыми скрываются «историческая» и политическая аллюзии: «Учителя чистописания не было несколько дней. Он болел. Я желал ему смерти и молился, чтобы бог посадил его в ад. Но он скоро явился. – 'Иуда, – вывел он на доске, – целованием предал Иисуса Христа', – и мы начали списывать. [...] Я очень обрадовался, когда одним солнечным утром, значительный, Головиёв сообщил нам у вешалок, что какого-то князя убили и в двенадцать часов мы отправимся на панихиду, а оттуда – домой. Он любил сообщить неожиданное» (Добычин 1999, 141).

я подумал о том, как, встречаясь со мной, он приносит мне счастье и как он помог мне во время падения при спуске веревочной лестницы в шлопку (Добычгин 1999, 155).

Третий случай – в начале предыдущей, 24-й главки, – уже непосредственно связан с религиозным праздником и самыми важными ценностями христианского мира, а само слово ‘тело’ предстает здесь в польской, католической версии:

Перед пасхой был достроен костел. Он был белый, с двумя четырехугольными башнями и с богородицей в нише. Мне нравилось вечером сесть где-нибудь и смотреть, как луна исчезает за башнями и появляется снова. В день «божьего тяла» мы видели, стоя у окон, «процессию». Позже «Двина» описала ее, и маман говорила, что это «естественно, потому что Бодревич поляк» (Добычгин 1999, 158).

Если в ткани повествования со всей очевидностью растворено изображение тонких оттенков душевной жизни героя в его взаимодействии с внешним миром, присутствие Духа здесь, на первый взгляд, более чем сомнительно.<sup>4</sup> Мало того, сам образ Святого Духа «в виде голубине» подвергается профанации, усиленной принципом «испорченного телефона»:

На молебне Андрей встал со мной. Я доволен был, что не чувствую никакого интереса к нему. Приосаниваясь, я стоял независимо. – Двое и птица, – сказал он мне и показал головой на алтарь, где висело изображение «троицы». Я не ответил ему (26;<sup>5</sup> Добычгин 1999, 162).

...самым важным из всех был Ершов. Он был смуглый, с глазами коричневыми, как глаза Натали. Он надменно смотрел и казался таинственным. Он поразил меня. Я попытался покороче сойтись с ним. В училищной церкви я встал рядом с ним и, показав ему головой на икону, сказал ему: – Двое и птица. – Он двинул губами и не посмотрел на меня. Я достал свой каштан (Кати Голубевой) и хотел подарить ему, но он не принял его» (29; Добычгин 1999, 171).

Как отмечает Д. Московская, «слово в добычинской прозе всегда исторически конкретно и лишено какой бы то ни было идеальной перспективы» (Московская 1999, 46). Если мы остаемся в пределах «главки» романа, оно

<sup>4</sup> Вопрос о соотношении души и тела со всей прямотой поставлен в работе К. Шрам: «существует ли какой-либо центр, который мог бы соединить отдельные части в единое целое, превосходящее материальное совокупление элементов, относится и к текстам Добычина. Добычин формирует ‘языковые тела’, которые вызывают вопрос о том, что, по ту сторону аморфного словесного материала, могло бы быть их ‘душой’ [...] очерчивает ли скудость текстов и описываемой в них жизни все-таки, за или между их языковыми элементами, некую перспективу, ‘душу’, которая могла бы трансцендировать их материальность?» (Шрам 2000, 109).

<sup>5</sup> Здесь и далее – порядковый номер главки.

и в самом деле стремится здесь к «двухмерности», плоскости открытки, вывески или картонажа, если и предполагающих возможность метафизического измерения (открытка «Ангел»), то в режиме некоторой «профанации». Однако на уровне макроструктуры у читателя возникает более сложное ощущение. Отметим пока лишь, что плоская шутка представляет собой случай злонамеренно неадекватного «перевода» текста сакрального изображения на язык жанровой живописи (возможны названия картин «Двое и луна», «Двое на траве», и т. д.). Повторение «шутки» вводит тему Духа в ряд других важных «повторений», образующих в романе сложную и тщательно продуманную структуру. Сходным образом герой повторяет другие «возмутительные» слова:

Благодушно настроенный, я уже начинал говорить себе, что Андрей, все же, тоже хороший. И вдруг возле столбика с урной над прахом Карманова он принялся городить всякий вздор. – Без причины, – между прочим, сказал он, – его не убили бы. – Я, возмущенный, старался не слушать его и раскаивался, что согласился идти. (19, Добычин 1999, 148)

Караимская дама Туршу, наша новая дачница, попросила однажды, чтобы я показал ей, где живет хиромант. Я пошел с ней вдоль каменных стен, за которыми, низенькие, росли абрикосы. Она была черная, с темными веками, в розовом платье и зеленой “чадре”. – Побеседуемте, – предложила она мне, и я рассказал ей, как был убит инженер. – Без причины, – сказал я, – конечно, его не убили бы. (21, Добычин 1999, 153)

В последней главке убийство «попечителя учебного округа» (Белоусов 2003) поставлено в контекст, напоминающий не только о жертвах революции 1905–1907 гг., но и о евангельском «побивании камнями» и более древних формах ритуального умерщвления «очистительной жертвы за грехи народа» (Farmakos) – путем лапидации (Евреинов 1924, 102–103):

Я успел из уроков латыни узнать, между прочим что «Ноли ме тангере», подпись под картинкой с Христом в пустыне и девичей у ног его, значат «Не тронь меня». Снова на нас надвигались экзамены. Снова мы трусили, что «попечитель учебного округа» может явиться к нам. Мы были рады, когда вдруг узнали, что кто-то убил его камнем (Добычин 1999, 183).

Кроме того, формула «Двое и птица» является косвенной реминисценцией из кощунственного и «революционного» пушкинского стихотворного послания «В.Л. Давыдову» (1821), и в этом качестве заполняет одну из ячеек сложно организованного «пушкинского» слоя романа; именно в этом

стихотворении революция в Европе осмыслена как новая («другая») «эвхаристия»:

На этих днях, среди собора,  
 Митрополит, седой обжора,  
 Перед обедом невзначай  
 Велел жить долго всей России  
 И с сыном Птички и Марии  
 Пошел христосоваться в рай... [...]
 Но нет! – мы счастьем насладимся,  
 Кровавой чаши причастимся –  
 И я скажу: Христос воскрес.  
 (Пушкин 1994, 160–161)

Через Пушкина, таким образом, Добычин выстраивает ассоциативные связи с той «постреволюционной» ситуацией Советской России, в недрах которой, собственно, и пишется роман, и которая возникла на месте безвозвратно ушедшего в прошлое описываемого в романе мира.

Всякий элемент романного текста, сколь бы «плоское» впечатление он не производил на первый взгляд, на самом деле вступает в сложные ассоциативные связи с предшествующими текстами, с другими элементами текста и с внетекстовой реальностью. Приведем еще один пример.

Потом мы ходили по улицам и говорили о книгах. Ершов хвалил Чехова. – Это, – пожмая плечами, сказал я, – который телеграфистов продергивает? Он принес мне в училище «Степь», и я тут же раскрыл ее. Я удивлен был. Когда я читал ее, то мне казалось, что это я сам написал (Добычин 1999, 177).

Оставаясь, разумеется, «чеховской» реминисценцией, упоминание «Степи» является одновременно (и, видимо, в первую очередь) «достоевской»,<sup>6</sup> а косвенно – опять-таки «пушкинской». Чтобы увидеть эту причудливую переключку достаточно вспомнить одно из писем Макара Девушкина:

Теперь я «Станционного смотрителя» здесь в вашей книжке прочел; ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена. Да и что самому прежде невдогад было, так вот здесь, как начнешь читать в такой книжке, так сам всё помаленьку и припомнишь, и разыщешь, и разгадаешь. И наконец, вот отчего еще я полюбил вашу книжку; иное творение, какое гам ни есть, читаешь-читаешь, иной раз хоть тресни – так хитро, что как будто бы его и не понимаешь. Я, например, – я туп, я от природы моей туп, так я не могу слишком важных сочинений читать; а это

<sup>6</sup> Этим наблюдением автор обязан беседам с Т.И. Печерской.

читаешь, – словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал всё подробно – вот как! (Достоевский 1982, 96–97).

С чеховской повестью роман Добычина роднит в первую очередь ощущение, что герой «кончит непременно плохим» (из письма Григоровичу 30 декабря 1887; Чехов 1985, 632), как и мир, его окружающий. Уже у первого поколения читателей *Города Эн* оно основывалось на точном знании о судьбе этого мира. И герой, и мир предназначены в жертву новому миропорядку, наступление которого Добычин видит даже не в октябре 1917 года, но в августе 1914 – время действия рассказа «Евдокия». <sup>7</sup> Вместе с тем, для архитектоники и образного мира *Города Эн* более актуальными, чем «Степь», представляются рассказы Чехова «Мальчики» и «На страстной неделе» (оба – 1887).

Текст романа Л. Добычина *Город Эн* состоит из 34 пронумерованных «главок» Самая маленькая, первая, содержит 593 слова, самая большая, 33-я (предпоследняя), – 971; среднеарифметический размер главки – 702 слова. 12 июня 1928 года Добычин писал М.Л. Слонимскому: «Роман, который Вы велели, пишется. Готово 700 слов» (Добычин 1999, 298). Известно, что писатель тщательно вел подсчет слов в своих новеллах, прославленных лаконизмом, при этом сочинение и письмо разводились в восприятии автора: «Случилось вот что: я сочинил рассказец ‘Матерьял’, и половина уже написана. [...] Его место третье от конца (между ‘Пожалуйста’ и ‘Сад’), длина 600–700 слов (около 1/8 листа)» (из письма М.Л. Слонимскому 27 августа 1930; Добычин 1999, 314).

В каждой из главок заново воссоздается основная коллизия романа, которую в самом общем приближении можно определить как движение от запрета на видение к прозрению. Исходный пункт этого движения со всей очевидностью связан с образом м а м а н, конечный – становится метафорой метафизического прозрения, включающего взаимодействие

<sup>7</sup> Думается, что ранняя, еще не вполне «добычинская», новелла «Евдокия» не механически содержит удачно найденные «образы, детали, фразы», использованные в позднейших рассказах (Добычин 1999, 43), но является вполне органическим эмбриональным состоянием художественного мира Добычина; именно там обозначена граница двух состояний этого мира (до и после начала I мировой войны), создавшая возможность ретроспекции в романе *Город Эн*. Интересно, что Николай Евреинов независимо, разумеется, от Добычина, пишет в 1935–1937 годах в Париже пьесе «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)», «плод долгих размышлений [...] о судьбах России» (Евреинов 1965, 3). Основное действие пьесы также приурочено к роковым дням лета 1914 года и разворачивается в пространстве частной жизни рядовых людей (семья переплетчика Семени Ивановича Лутокина и другие «гатчинские обыватели»)

вие видимого и видящего (несомненны картезианские и бергсо-нианские истоки этой метафизики).

Уже в первой главке этот путь пройден от начала до конца: «На вывесках коричневые голые индейцы с перьями на голове курили. – Не оглядывайся, – говорила мне маман» (Добычин 1999, 111). «Картинка оказалась – ‘ангел’. Весь покрытый лаком, он вдобавок был местами вышуклый. Маман наклеила его в столовой на обои. – Пусть следит, чтобы ты ел как следует, – сказала она. Сидя за едой, я всегда видел его. – Миленький, – с любовью думал я» (Добычин 1999, 112–113).

Движение это отнюдь не прямолинейно. Особого внимания заслуживает срединный абзац каждой главки, который, благодаря небольшому объему текста, легко определить «на глаз», однако в некоторых случаях он может быть «опознан» путем простейшего подсчета. Задача облегчается тем, что границы абзацев автор часто отмечает строчками пробелов. В комментариях сообщается: «важная особенность добычинских произведений – их членение не на абзацы, а на отдельные, законченные смысловые фрагменты» (Добычин 1999, 455).

В композиционной сердцевине («срединном абзаце»), как правило, содержатся образы, связанные с религиозной сферой, а также с семантикой театра, танца и письма. В «раздвигающей» проекции на общую композицию романа им соответствуют главки 17–18. Каждая из главок структурирована (как правило, по принципу мотивной симметрии) вокруг этого центрального фрагмента.

Вторая половина каждой из главок содержит одновременно три противоположенных нарративных вектора: продолжить, повторить и отразить, как в зеркале «сказанное/записанное» в первой половине. В пределах «плоскости» одной главки эта задача не может быть решена, но тридцати четырех повторений достаточно для проявления матричной структуры, которая и обеспечивает появление «объема», и – вместе с ним – метафизической перспективы.

Уже в первой из главок с разной степенью эксплицированности представлены все три вектора – «лебедь, рак и щука» добычинского нарратива. Сразу вслед за проповедью о скорбях следует воспроизводящее самое начало упоминание пажей (символической «пуповины», соединяющей героя и его маман: «– Ах, как это верно, – удивлялись дамы, выйдя за ворота и опять принявшись за ‘пажи’»). Сама проповедь предстает в окружении абзацев, посвященных описанию гимназисток во главе с мадам Горшковой. Самым жестким образом симметризованы появление и исчезновение в поле зрения героя «дамы – Чичикова» – и наоборот: появление/исчезновение героя в поле зрения вооруженной пенсне дамы. Повествование, между тем, продолжается.

Квадратичность (четырёхчастность) композиции была важным компонентом поэтики новеллы Добычина; следы авторской рефлексии найдем в письме К.И. Чуковскому 1924 года: «Рассказ я вышло 12 января – он будет готов скорей, чем я думал. [...] Только, он будет не длинный, а опять в четырех главах, как и прежние. Должно быть, мне не уйти от ‘четырёх глав’» (Добычин 1999, 251). В работе над романом принцип «четырёхчастности» действует как на уровне макроструктуры, так и в пределах крупной «строительной единицы» романного текста – «главки».<sup>8</sup> Каждая из главок реализует общую и очень простую, в сущности, «аскетическую», структуру:

№ &lt;1–34&gt;

A	I
B	II
C	III
	IV

Схема 1.

Это вполне элементарное, «убогое» текстовое тело воспроизводится тридцать четыре раза.<sup>9</sup> На тех или иных уровнях отмеченные закономер-

<sup>8</sup> Композиционная стратегия писателя четырежды на протяжении романа находит случай «заявления себя», своей структуры» (Эйденова 1996, 113) в образном мире романа, охватывая вертикальное, горизонтальное, «формообразующее» и временное измерения: «Тюремный замок, четырехэтажный, с башнями, был виден впереди» (1; Добычин 1999, 111). «И вот, в одно утро, когда мы явились в училище, вахтер сказал нам, что отец Николай заболел, и у нас в этот день было четыре урока» (13, Добычин 1999, 136). «У двери стояла 'Агата', сестра Грегуара, – бесцветная, беловолосая, с носом индейца и четырехугольным лицом» (23, Добычин 1999, 157). «Перед пасхой был достроен костел. Он был белый, с двумя четырехугольными башнями и с богородицей в нише» (24, Добычин 1999, 158).

<sup>9</sup> Можно предположить здесь полемическое «подхватывание» распространенной в советской литературе 1910–1920-х годов композиционной формулы  $n + 1$ , где  $n$  – какое-либо нагруженное культурными и метафизическими смыслами «старого мира» число, а единица означает качественное приращение в «новом» состоянии этого мира («Тринадцатый Апостол», «Пятое Евангелие», «Третий Завет», «Восьмой День»). Та же модель просматривается и в предварительной публикации «Начало романа» (*Красная новь*: Ежемес. лит.-худож. и науч.-публицистич. журнал. М., 1934, № 5, 98–113), содержавшей первые 13 (12+1) глав будущего романа. «Тридцать три» в этом случае – не только возраст Христа, но и число букв русского Алфавита; подобное допущение (указанное нам Р. Бобрыком) не будет казаться натяжкой, если мы вспомним о значении мотивов письма, «сцены письма» и ученичества в романе, само название которого включает в свой состав Имя Буквы: *Город Эн*. Для автора книги, все письма которого подписывались «Л. Добычин», скрыть имя за инициалом (Литерой) было принципиально важным: «я видел замечательную обложку: 'Пушкин' – черными, 'Лисьма' – красными. Если б мне такую сделали, то – ах, после этого можно хоть и помирать! Только 'Л. Добычин', а не 'Леонид', как некоторые мерзавцы неизвестно на каком основании практикуют» (Из письма М.Л. Слонимскому, 8 сентября 1930 г.; Добычин 1999, 315). Наряду с окрашенной иронией идентификацией с Пушкиным важно то, что, вероятно, в сознании автора полное название Книги должно было предстать в окружении двух л и т е р : «Л.

ности продолжают «работать» и в пределах макроструктуры романа. «Ангел» в финале первой главки находит соответствие в появлении классной дамы по фамилии «Эдемска» в серединах 32 и 33 главок, «под занавес».

Нарушение тема-рематических связей, производящее впечатление «пунктирности», «разорванности» повествовательной ткани, компенсируется за счет внедрения матричной структуры, где в каждой точке строительной единицы – «главке» – говорится то же самое, что в соответствующем месте соседних, – но по-другому (Спивак 1990).

Оси А и С отчетливо видимы, например, в главке 21, посвященной поездке в Севастополь, где они предстают в окружении необъяснимого, казалось бы, четырехкратного упоминания лошади по кличке «Караат».

У мола нас ждал Караат, запряженный в линейку. Он взят был на лето напрокат у татар. [А] Караат начинал возить дачников к грязям и в город. Карманова, стоя в пенсне у ворот, отмечала в блокнотике, кто куда едет. (Добычин 1999, 151–152).

Тарахтела, приближаясь к воротам, линейка, бегал Караат, и его распрягали. [С] Скоро появились арбузы и дыни. Теперь Караата кормили их корками. – Значит, он сыт, – говорила Карманова, – если не ест их. (Добычин 1999, 152–153).<sup>10</sup>

«Жесткость» структуры способна напомнить о переключках между удаленными друг от друга строчками в строфической поэзии, однако в *Городе Эн* точность детали, «поддерживающей» мотив, компенсируется присущей прозаическому повествованию необязательностью, «размазанностью», «приблизительностью», что находит соответствие в важнейшем мотиве близорукости героя. Как это ни парадоксально, так же, как в книге *Так говорил Заратустра* («Книге для всех и ни для кого»), «способ рассказывать» в *Городе Эн* построен на «игре симметрий всякого рода и в то же время на перескоках и высмеивании этих симметрий» (Ницше 1990, 771).

---

Добычин. Город Эн» (здесь добычин город эн). Отметим также противопоставленность «редукции» авторского имени и «полноты» именованного адресата посвящения: Александра Павловичу Дроздову. Об «инстанции Буквы в бессознательном» и о значении имени Буквы и концепта 'Алфавит', репрезентирующего концепт 'Мир' см. Лахан 1997 и Степанов, Проскурин 1993. В фантазиях героя к нему обращаются «О, Александр!», в то время как эквивалентом фамилии героя выступает имя еще одной буквы – упраздненная революцией «Ять».

<sup>10</sup> Воспоминание о Караате «отзовется» в районе оси А главы 23: «Сергей Митрофанов проехал по улице в маленьких санках. Он правил. Я вспомнил, как правил иногда Караатом. Коидратьева проводила Митрофанова взглядом. – Крупичатый малый, – сказала она, и маман разъяснила ей, что это зависит от корма» (Добычин 1999, 156).

Подобно *Запискам юного врача* Булгакова в интерпретации Ежи Фарыно, у романа *Город Эн* «два автора и этим самым два совпадающих друг с другом текста»: безымянный герой и сам Добычин, сочинивший как «героя», так и его

приключения, размышления и способ рассказывать. Формально их разъединить нет никакой возможности. Зато семиотически необходимо: одни и те же факты и одни и те же тексты в первый раз читаются на правах реальности и документа, во второй – на правах преднамеренного литературного построения (Фарыно 2003, 24).

«Творчество писателя в целом обычно определяют как строго реалистическое, чуть ли не натуралистическое» (Королев 2002, 155). Фактографическая плотность и документальная достоверность деталей в добычинском романе поразительны. Создается ощущение буквального воссоздания – воскрешения навсегда, казалось бы, исчезнувшего ко времени создания романа слоя жизненных реалий, многие из которых поддаются верификации (Белоусов 1995, 1996а,б, 2000, 2001, 2002а,б, 2003).<sup>11</sup>

Герой «Города Эн» как бы оказывается в центре постепенно разворачивающегося вокруг него универсума, и задача, стоящая перед ним, заключается в выявлении и уяснении набора основных правил семиотического поведения в мире, в умении приспособить свое сознание к макрокосму, с одной стороны, и подстроить внешний мир под свои психофизиологические параметры, с другой (Шиндин 1995, 52–53).

В отличие от булгаковского «юного врача», герой добычинского романа дан читателю в первую очередь в «способе рассказывать»: ни о «приключениях», ни о «размышлениях» в собственном смысле слова, пожалуй, говорить не приходится. Отсутствие сколько-нибудь выраженного, «развернутого» сюжета связано с тем, что в герое находит воплощение в первую очередь природные силы вегетации: рост и созревание.

В одном из писем М.Л. и И.И. Слонимским (11 июня 1930 г.), описав поездку в колхоз, Добычин подводит иронический итог: «Много и другого поучительного было, так что, если бы все описать (как кончается евангелие Иоанна), то весь мир не мог бы вместить этих книг» (Добычин 1999, 308). Несмотря на иронию, именно к такому текстовому статусу тяготеет Текст Добычина в качестве подлинного Автора. Этот подразумеваемый текст, однако, не поддается прямому переводу в знаковую реальность текста романного типа. Вместо него читатель имеет дело с «подставной

<sup>11</sup> В тексте, кажется, можно найти окрашенную иронией метафору этой работы художника – воскресителя: «К 'акту' в гимнастическом зале устроены были подмости. Над ними висела картина учителя чистописания и рисования Сеппа. На ней нарисовано было, как дочь Иaira воскресла» (Добычин 1999, 176).

фигурой» фальц-повествователя и целым набором неспособных к полноценному развитию фальц-сюжетов.

Повествование, совмещающее черты «романа воспитания», «повести о детстве», дневниковых записей, семейной хроники, исповеди (confessions) и даже литературы «потока сознания», тем не менее, не может быть сведено ни к одному из этих повествовательных стереотипов.

Следует обратить внимание на «фиктивность» самого повествования. Подобно «фантастическому рассказу» Ф.М. Достоевского «Кроткая», «фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа [...] Дело в том, что это не рассказ и не записки» (Достоевский 1982, 463) В самом деле, лишь в середине восьмой (!) главки романа маман принимает важное решение, без которого невозможно объяснить самый факт существования предшествующих семи:

Господа играли в винт. Седобородые, они беседовали про изобретенную в Соединенных Штатах говорящую машину и про то, что электрическое освещение должно вредить глазам. Маман посоветовалась кое с кем из них. Она решила, что мне надо начинать писать. Она любила посоветоваться. Мы зашли к Л. Кусман и купили у нее тетрадей (Добычин 1999, 126).<sup>12</sup>

Существенно, что в симметричной в макроструктуре 26-й главке романа герой получает задание, обеспечивающее читателю доступ к подлинному «тексту героя»: это отнюдь не роман, но школьные записки наблюдений над природой:

Когда мы расходились, меня задержал в коридоре директор. Он мне предложил поступить в наблюдатели метеорологической станции. Он пояснил мне, что таких «наблюдателей» освобождают от платы. [...] Он сказал мне, что Гвоздév, шестиклассник, покажет мне, что и как надо делать. [...] Гвоздév чиркал спичками «Закс». Из «физического кабинета» мы достали фонарик и книжку для записей. К флюгеру мы полезли на крышу (Добычин 1999, 162–163).

<sup>12</sup> Ср. наблюдение Ю.В. Шатина, относящееся к парадоксам повествования в *Капитанской дочке*: «Творчество многих художников дает примеры такого рода нарушений формальной логики текста, устоявшихся норм художественного языка. Так, скажем, в *Капитанской дочке* А.С. Пушкин говорит о том, что Петруша Гринёв никаким языкам и наукам обучиться не сумел. Тем не менее, приехав в Белогорскую крепость, он сразу же занялся переводами с французского языка. С точки зрения логики, здесь явное нарушение. Однако оно не ведет к разрушению целостности и органичности текста, но лишь показывает его сложность и неоднозначность. Дело в том, что Гринёв в тексте выступает сразу в нескольких, нетождественных друг другу повествовательных функциях. Он и персонаж, главный участник фабульного действия, и хроникер определенных исторических событий, и мемуарист, пишущий о своей жизни и истории с учётом временной перспективы. Сама перспектива служит своеобразной мотивировкой, позволяющей не только свободно приближать и отдалять события, но и сталкивать их в единстве противоположностей» (Шатин 1991, 30).

Эта книжка «репрезентирует» – и «редуцирует» – сам романский текст во внутреннем пространстве книги Добычина: таким и только таким и может быть аутентичный письменный текст, принадлежащий герою. Однако присутствие во внутреннем мире романа этой книжечки создает некоторую перспективу и иерархию «текстов»: книжечка для наблюдений > романский текст > (невербализуемый текст-концепция). Этот последний читатель должен помыслить как сложное органическое соединение религиозно-философской, идеологической, этической и эстетической концепций; более того – как «иллокутивную драму», масштаб которой сопоставим с Евангельской вестью.<sup>13</sup> В финальной главке происходит «сжатие», метафорическое отождествление и «транскендирование» всех трех «текстов» (символически – текстов «тела», «души» и «Духа»): «Пришел вечер, и в книжечке для 'наблюдений' я сделал последнюю запись. На крыше под флюгером я, как всегда, задержался. Я думал о том, что я часто стоял здесь» (Добычин 1999, 183).

Читатель не знает, и не может знать, разумеется, сколько раз бывал безымянный герой романа «на крыше под флюгером». Но всякий дочитавший до этого участка текста романа побывал в этой – срединной – точке главы до сих пор ровно 33 раза. На сей раз – 34-й, последний...

В русском серебряном веке есть такое культурное пространство, где понятия «фальшив», «подлога», «обмана» и «шарлатанства» выступали бы в качестве позитивных категорий. Это – «апология театральности» Николая Николаевича Евреинова, в первую очередь, его «теория о «монодраме» с одним экстраординарным героем, сквозь призму видения которого зритель и воспринимает мир» (Казак 1996, 138). Именно таким «экстраординарным героем» является «эмбриональный» и безымянный герой романа, о котором идет речь.

Имя одного из периферийных персонажей рассказа «Савкина» (1924) совпадает с именем «одной из ярчайших личностей русского художественного авангарда начала XX века» (Томашевский 1993, 188): Коля Евреинов. Кажется, это единственный случай, когда добычинский пер-

<sup>13</sup> «Речь Иисуса – новый код, не понимаемый или ложно трактуемый окружающими. Следы этой иллокутивной драмы буквально пронизано Евангелие. Непонимание начинается с имени [...] и включает в себя отторжение нового символического кода и его автоматический перевод в систему буквальных значений» (Шатин 1996, 8). «То, что происходит в священном тексте, это событие выхода во-в-не-смысла. К тому же событие, исходя из которого можно помыслить поэтический или литературный текст, стремящийся компенсировать утерянное священное и переводится в него как образец для себя [...] В священном тексте 'смысл перестает быть линией раздела между потоками языка и потоком откровения'. Это абсолютный текст, поскольку в своем событии ничего не сообщает, он не говорит ничего, что имело бы смысл вне самого этого события» (Деррида 2002а, 76).

сонаж носит имя, уже занявшее место в истории и связанное с определенным комплексом идей, подобно тому, как жестящик и сапожник в «Невском проспекте» Гоголя носят имена Шиллера и Гофмана. В этом упоминании видится ключ к постижению феномена добычинской прозы.

Коля Евреинов появляется на горизонте героини (и, вероятно, неспроста) в первой, второй и последней из четырех пронумерованных частей-главок рассказа в окружении пародийно переосмысленных атрибутов театрально-философской проповеди своего знаменитого однофамильца ('костюм', 'нагота на сцене', 'театр жизни', 'андрогинность', 'репетиции', 'театр – революция – эшафот'): «Покусывая семечки, пришел Коля Евреинов. Воротник его короткой белой с голубым рубашки был расстегнут, черные суконные штаны от колен расширялись и внизу были как юбки.» [...] «Коля Евреинов наклонял к ней бритую голову. Его воротник был расстегнут, под ключицами чернелись волоски. – Буржуазно одета, – показывал он. – Ах, чтоб её!..» [...] «Пришел Коля Евреинов в тибетейке: у калитки обдернул рубашку и прокашлялся» (Добычин 1999, 64–67).

Художественное мышление Добычина – новеллиста и романиста – включает в свой состав органическую прививку того, что Н.Н. Евреинов называл монодраматическим моментом: «чтобы зритель (в нашем случае – читатель. – И.Л.) пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо чтобы он видел то же самое» (Евреинов 2002, 103); в лекции «Введение в монодраму» упоминается и рассказ С. Пшибышевского «Заупокойная месса», где повествование ведется от первого лица, потому что так «лучше всего почувствовать самый интимный пульс» (там же, 111).

«Монодраматический эффект» может быть создан средствами прозаического письма; в поздней мемуарной книге *В школе остроумия* Евреинов, ссылаясь на проф. Д.Н. Овсянико-Куликовского и И. Лапшина, интерпретирует *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*, изданные А.П. как монодраму в прозе («Станционный смотритель» уже поневоле был упомянут нами ранее):

Загримировавшись простодушным Иваном Петровичем Белкиным, поэт в пяти приписанных последнему повестях, является первоклассным актером, превосходно выдерживающим свою роль; все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин; все пропущено через душу Белкина и рассматривается с его точки зрения (Евреинов 1998, 277).

«Компрессия» и «симплификация» (упрощение) достигается в монодраме, с одной стороны, благодаря предельной нагрузке предметного мира вполне индивидуальным, «солипсическим» смыслом («‘пережитая’ скамейка прежде всего сделает лишним две дюжины слов монолога», «оперировать не над

внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов»; Евреинов 2002, 108–109), с другой – за счет «отсекания» лишнего, не-функционального: «чтобы зрителю было видно только то, что он в данный момент должен видеть, а всё остальное тонуло бы во мраке» (там же, 106). Это – наиболее существенные источники «минимализма» и «лаконизма», «поэтики недостаточности», системы «приемов редукции и минимализации» (Шрамм 2000, 110) у Добычина.

Герой романа целиком дан изнутри собственного существа и не обретает на страницах романа никакого намёка на «внешнюю фокализацию» (Ямпольский 1989, 178): изнутри имя, тело и лицо переживаются нами как сами собой разумеющиеся данности, не требующие словесного выражения. С этим-то безымянным, безличным и словно бы бестелесным героем «воязычивается» (Федоров 1984, 42) читатель романа, переходя на его, «внутреннюю» о отношению к изображаемому миру, точку зрения, и совмещая свой кругозор с его предельно ограниченным кругозором.

Появление в контексте культуры Серебряного века идеи монодрамы и ее актуальность связаны с возвращением к синкретическим и мифологическим формам эстетической активности (по Евреинову, собственно, преемственной, т. е. до-эстетической), не знающей «проклятого 'векового' раздвоя между зрителем и лицедеем» (Эйзенштейн III, 470). Наряду с коллизиями символистского театра, еврейновская монодрама связана с античным дионисовым действием, где «действительность» был в буквальном смысле один – и это был никто иной, как сам Дионис – умирающий и воскресающий бог, связанный с растительностью и силами вегетации. Именно его полномочным представителем является протагонист моно-драмы – одинокий лицедей, по слову Хлебникова. Суть Дионисова театра Евреинов, вслед за Ницше, видит в «изменении стабильной системы связей и – следовательно – в освобождении от реальных отношений действительности» (Галоци-Комьяти 1989, 398).

Согласно Евреинову, «единственный способ вовлечения зрителя в драму – заставить пережить драматическое действие как свою драму. Ради этого зрителю необходимо отождествиться с одним актером, угол зрения которого приобретает доминирующую роль, сквозь призму которого воспринимаются события» (Галоци-Комьяти 1989, 401). Он заставляет читателя «глядеть на действие 'чужими' глазами – на этот раз глазами героя, ставшего бесконечно близким» (Эйзенштейн III, 469). «Монодраматическая прививка» придает ощущению телесности в добычинском романе особую тонкость, открывая путь к постижению «куда труднее, чем духовный мир, нам доступном интимном чувствовании другого» (Фарьно 2002, 41).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Интересно, что герою это не поддающееся вербализации чувствование

Как отмечает Л.И. Тихвинская, «в монодраме 'театр как таковой' достиг того порога условности, за которым начинались уже пределы другого искусства. И этим искусство был кинематограф» (Тихвинская 1995, 279). Сам Евреинов говорит о монодраме как о «желанном тупике» всякой формы, «тончайшем искусстве», «где зритель и актер совпадают» (Евреинов 2002, 296). «Кинематограф» и его возможности (см. об этом Федоров 1996) выступают в качестве опосредующего звена между театральной проповедью Евреинова и прозаической стратегией Добычина.<sup>15</sup> В романе упоминается два варианта названия еще не вошедшего в повседневный обиход человека 1900-х годов зрелища: «живая фотография» (11; Добычин 1999, 132–133) и «электрический театр» (19 и 22; Добычин 1999, 148, 155). В финале 22-й главке – в той точке её «тела», где задана тема прозрения) – герой осознает тождество «означаемых» этих двух словосочетаний:

Не успели мы налюбоваться, как уже зазвенели звонки и отдернулись занавесы, закрывавшие входы в зрительный зал. – Господа, – закричал я, увидя ряды нумерованных стульев и холст на стене, – это, кажется, то, что на выставке называлось живой фотографией. – Да, – подтвердила маман (Добычин 1999, 155).

Не следует забывать и о том, что «электричество» в романе представляет опасность для зрения героя, а контаминация «электричества» и «кинематографа» косвенным образом связаны с получившими распространение двумя-тремя десятилетиями позже ленинскими лозунгами («Коммунизм – это советская власть плюс электрификация всей страны» и «Важнейшим из всех искусств для нас является кино»). В подтексте реплики Цецилии из 2-й главки («Гам, – произнесла Цецилия набожно и посмотрела кверху, – няньки и кухарки будут царствовать, а господа будут служить им. – Я не верил этому»; Добычин 1999, 113) заключены слова Ленина о том, что «каждая кухарка должна научиться управлять государством», однако в мире, где происходит действие романа, эти слова еще не произнесены и относятся к тому «избытку знания» о дальнейшей печальной судьбе этого мира и его обитателей, которым располагает Добычин в качестве Автора.

М.Л. Слонимский говорил о Добычине: «Это – нечто, стоящее в ряду Хлебникова» (цит. по: Бахтин 1996, 175). Одно из возможных обоснований

---

открывается через еврейновское же переживание наготы как зрелища: «На взморье, очутясь без штанов и без курток, в воде, все вдруг стали другими, чем были в училище. С этого дня я иначе стал думать о них» (Добычин 1999, 175).

<sup>15</sup> Небольшую заметку об искусстве кинематографа Евреинов начинает так: «Я люблю кинематограф за то преодоление смерти, какое в нем скрывается» (Евреинов б/г, 122).

этой параллели – пристальное внимание к «случайному» совпадению<sup>16</sup> («падению сов» [Минервы], по Хлебникову):

Падение сов, странное и загадочное, удивило меня. Я верю, что перед очень большой войной слово «пуговица» имеет особый пугающий смысл, так как еще никому не известная война будет скрываться, как заговорщик, как рано прилетевший жаворонок, в этом слове, родственном корню «пугать» (Хлебников 1998, 186).

В отличие от Будетлянина с его пророческими и прогностическими интенциями, Добычин точно знает, какие элементы бытовой мозаики 1900-х являются такими «пуговицами» и обретут неожиданно зловещий смысл в 1920–1930-х, и организует случайно-неслучайные совпадения (имен, реплик, ситуаций) ретроспективно. Возможен и обратный ход: бытовая реплика из рассказа «Савкина» («'Двери! Двери!' – закричали конторщики»; Добычин 1999, 64) «непреднамеренно» совпала с литургическим возгласом «Двери, двери, премудростию вонем!» Непреднамеренно – для персонажей рассказа, но, конечно же, не для автора.

В контексте фундаментального для Добычина влияния еврейновской театрално-философской концепции, включающей в себя такие блоки, как «монодрама», «театр для себя», «театрализация жизни», «театр и жертва/казнь», «театр и революция», находят себе место столь разные источники, как «новые» (А. Жид, К. Вагинов) и «старые» (от М. Сервантеса до Г. Эберса) романы или книги по психологии (Ж. Пиаже; см. Шиндин 1995, 52–54) и медицинской сексопатологии (Р. Крафт-Эббинг, З. Фрейд).

Как указывает К. Шрамм, «тема сексуальности в романе нигде не затрагивается непосредственно; путем двуплановости построения рассказа, однако, она становится заметной довольно часто» (Шрамм 2000, 122). В самом деле, писатель тщательно заботится о том, что бы всё было «очень комильфо» (Добычин 1999, 274); тем не менее, тема сексуальности является одной из ведущих в романе: ему важно «'рассказать' и одновременно 'скрыть' то, что должно быть рассказано» (Кузина 2002, 73).

Парадокс, связанный с оценкой тела по шкале 'прилично – неприлично' (Фарьно 2002, 42),<sup>17</sup> содержится уже в первом абзаце, где речь заходит об

<sup>16</sup> Как сообщил нам А.Ф. Белоусов, среди соучеников Добычина по экономическому отделению Петербургского политехнического института им. Петра Великого был однофамилец «крикливого шута Ее Величества Жизни» – Николай Евреинов. Фамилия могла быть «на слуху» у писателя и в Брянске, где в местной администрации служили две дамы, носившие её (по сообщению брянского краеведа Э.С. Голубевой).

<sup>17</sup> Приличное и неприличное (всякий раз в связи с «литературной» темой) прямо противопоставлены на осях С23-й и 27-й главок «К тому же, – сказала она, – там приличное общество. – Так, – вспомнил я, когда мы возвращались, – я думал

интимных частях туалета мама и папа («пажи»),<sup>18</sup> созерцание, которых, вероятно, не запрещается герою, в отличие от зрелища «голых» и «курящих» индейцев на вывесках.<sup>19</sup> Непроизвольно и неосознанно и сам герой излучает некоторую сексуальность, которая «возвращается» ему в виде угрозы и опасности: А.Ф. Белоусов (Белоусов 2003, 84) точно указывает на связь темы «педагогического садизма» как с женским соблазном, так и мужской (гомосексуальной) агрессивностью: «Мадмазель Горшкова куталась в боа из перьев, подымала брови и прищуривалась. Ее взгляд остановился на мне, и какое-то соображение мелькнуло на ее лице» (Добычнин 1999, 112).<sup>20</sup> «Оказывалось, что покойник был дегенерат и маньяк. Он проваливал учеников с привлекательной внешностью ради каких-то особенных переживаний» (Добычнин 1999, 183).

Герой не знает о своей близорукости (эту «правду» ему «удается узнать лишь случайно») так же, как не знает еще одной важной вещи о

когда-то, что мы, если выиграем, то уедем жить в Эн, где нас будут любить» (Добычнин 1999, 157). «Он мне рассказал, что она (по-французски, чтобы он не прочел) услаждает себя, например, Мопассанчиком. – Это, – спросил я его, – неприличная книга? – и он подмигнул мне. Когда мы вернулись, он мне показал эту книгу. Она называлась 'Юн ви'» (Добычнин 1999, 166). Эта пара «уравновешивается» на оси А в 32-й главе: «Вспомнив, что что-то встречалось в 'Подростке' про какое-то неприличное место из 'Исповеди', я достал ее. – Слушай, – сказал я Ершову, – прочти» (Добычнин 1999, 177).

18 Уместна типологическая параллель с пародирующим «роман воспитания» романом Гюнтера Грасса *Жестяной барабан* (1959) и особенно одноименным фильмом Фолькера Шлендорфа (ФРГ-Франция, 1979 год), действие которого начинается развёртываться буквально «из-под юбки» матери главного героя.

19 В финальной 34-й главе эти «руссоистские» «естественные люди» трансформируются и «распускаются» на образы шара и лица в окрестности оси А («В 'Раю для детей' вместо санок на окна уже красовались мячи. Уже лица у людей становились коричневыми») и отчетливо видимых и объемных 1) «голового» и коричневого Осипа и 2) нарисованных на 12-й тарелках «евреев в лохмотьях» с подписью «Давали в кредит» у оси С (Добычнин 1999, 182–184). Кроме связи с темой эксгибиционизма и мазохизма (Крафт-Эббинг 1996, 171–172) в *Исповеди* Руссо (Добычнин 1999, 177), фамилией Сиу и танцем «хиавата» в этих вывесках существенна отсылка к «целой традиции мотивов русской литературы» (Шрамм 2002, 122); актуальна и «кузминская» реминисценция: стихотворение «Природа природствующая и природа оприроденная (Natura naturans et natura naturata)» из «Панорамы с выносками» (1926): «Зачем искать зверей опасных, / Ревущих из багровой тьмы, / Когда на вывесках прекрасных / Они так кротки и милы?» (Кузмин 1990, 295). Между вывесками с голым «естественным человеком» и тарелками с апостолами в лохмотьях – открытка с изображением Богочеловека, описанная в начале 24-й главы: «Даме из Витебска мы написали поздравление с пасхой. В ответ мы получили открытку с картинкой 'Ноги матайере'. Эту картинку она уже нам присылала однажды. На ней перед голым и набросившим на себя простыню Иисусом Христом, протянув к нему руки, на коленях стояла интересная женщина» (Добычнин 1999, 158). Существенно, что будучи в то же время посланной, эта открытка извещает, фактически, о смерти отправителя: «Оказалось, дочь дамы писала нам, что дама уже умерла».

20 Ср. «жабье» (насекомоядное) поведение «желанной» и одновременно представляющей опасность для Мухина (с его «насекомой фамилией») героиня рассказа «Сиделка»: «Щекастая в косынке – сиделка, – высунув язык, лизала губы и прищурилась» (Добычнин 1999, 82).

своих «психофизиологических» особенностях. Подобно героине известного ильфо-петровского романа, он не знает слова «гомосексуализм», как не подозревает и о существовании называемого этим словом явления. Текст строится таким образом, что при первом чтении «гомосексуальная» тема (и подоплека психических особенностей героя), как правило, не замечается и не осознается читателем: его переживания, при некоторой «странности», не выходят все же за пределы особенностей пубертатного периода («Опасный возраст»). Неверно было бы сказать, что герой романа гомосексуален, речь идет о «предрасположенности», оставляющей за пределами романного времени перспективу дальнейшего развития в «гетеросексуальном направлении». Он не является врожденным гомосексуалистом-урнингом: автор застаёт героя не в стадии настоящего извращения полового чувства, но в стадии «психического гермафродитизма», как она описана в книге Рихарда фон Крафт-Эббинга (1840–1902) *Psychopathia Sexualis*, русский перевод которой вышел в 1903 г.

Эта ступень превратного полового ощущения характеризуется тем, что наряду с ясно выраженным половым влечением к собственному полу замечается также влечение к другому полу; последнее, однако, гораздо слабее и появляется лишь время от времени (Крафт-Эббинг 1996, 342).

Эта «медицинская» книга, вероятно, была хорошо знакома писателю; ее «театральная» интерпретация (и своего рода «реферат») вошла в первый том *Театра для себя* Николая Евреинова (Евреинов 2003, 216–232). От «узнания» этой правды героя удерживает решение оставить медицинскую карьеру – решение, которое не позволяет добычинскому герою и «развернуться» в хриstopодобный образ героя-целителя типа Алексея Турбина или Юрия Живаго.<sup>21</sup> Изучения латинского языка хватило лишь для того, чтобы перевести «подпись под картинкой с Христом в пустыне и девницей у ног его»: «Ноли ме тангер» значит «Не тронь меня» (Добычин 1999, 183).

Отношения героя с другими мальчиками на протяжении всего романа строятся по модели любовных романов, со всей их «атрибутикой» (муки ревности, клятвы, случайные свидания и т.п.), неспособных, однако, к полному развитию. Муже-женская природа героя выражена и в его глубо-

<sup>21</sup> «Старухи, которые были в гостях у А.Л., с удовольствием заводили со мной разговоры. Они меня спрашивали, кем я буду. – Врачом, – говорила А.Л. за меня так как я сам не знал, и я начал и сам отвечать так. Со стула я видел картинку да-Винчи, но с места не мог ничего рассмотреть, подойти же к ней ближе при всех я стеснялся» (30; Добычин 1999, 173). В подтексте здесь – евангельское «Врачу, исцелися сам!»

ком присоединении к «маман», находящем языковое воплощение в навязчивом употреблении местоимения «мы».<sup>22</sup>

В свете этих соображений двусмысленный оттенок обретает и квази-идиллическое пространство *Города Эн*.<sup>23</sup>

Раздеваемый нянькой, я думал о том, что нам делать с этим выпрышем. Мы могли бы купить себе бричку и покатить в город Эн. Там нас полюбили бы. Я подружился бы там с Фемистоклосом и Алкидом Маниловыми (Добычин 1999, 115).

Я пожал Сержу руку: – Мы с тобой – как Манилов и Чичиков. – Он не читал про них. Я рассказал ему, как они подружались и как им хотелось жить вместе и вдвоем заниматься науками (Добычин 1999, 117).

На сцене была бричка. Лошади бежали. Селифан хлестал их. Мы молчали. Нас ждала Маниловка и в ней – Алкид и Фемистоклос, стоя на крыльце и взяв друг друга за руки (Добычин 1999, 120).

Эта «однополая идиллия» связывает «книжную» тему, в контексте Евреинова, – со сценой,<sup>24</sup> в контексте Крафт-Эббинга, – с онализ-

<sup>22</sup> На уровне «текста-концепции» гомосексуальность осмысливается амбивалентно: и, как у пациентов и корреспондентов Крафт-Эббинга, в качестве роковой «ошибка природы», и в отмеченных также в «Половой психопатии» архаических и мифоритуальных контекстах: как знак «избранности», не-принадлежности к миру людей с его «порочной» цепью смертей и рождений, в пределе – «ангеличности» (см. об этом Семенов 1988, 27–30). Задача писателя состоит в том, чтобы «извлечь» из этой «ошибки» высокий, в том числе эстетический и религиозный, смысл. Ср. запись Вяч. Иванова (1906), сделанную под впечатлением от чтения дневника М. Кузмина: «Гомосексуальность неразрывно связана с гуманизмом; но как односторонне начало, исключаящее гетеросексуальность, оно же противоречит гуманизму, обращаясь по отношению к нему в *restitutio principii*» (цит. по: Кузмин 1998, 6).

<sup>23</sup> С.М. Лойтер относит *Город Эн* к «утопиям с названиями-эквивалентами стране» (Лойтер 1998, 615) «Игра в страну-мечту – тайная, «потасяная», с числом играющих от 1-го до 3-х человек. Преобладают дети в возрасте от 7-и до 11-и лет; хотя встречаются и более маленькие участники. Участники игры, как правило, городские дети, обладающие богатым воображением и некоторым книжным опытом. Как свидетельствуют источники, это по преимуществу игры тех, кто во взрослой жизни реализует себя в творческом труде (писательстве, науке и т. п.)» (там же, 617).

<sup>24</sup> Среди «Театральных инвенций» Николая Евреинова особое значение для понимания концепции *Города Эн* и его отношений с миром литературы (будь то Гоголь, Чехов или Достоевский) имеет фрагмент, названный «Чтение как тайная театральзация»: «Романы и фантастические повести больше всего читаются людьми, ведущими уединенную, замкнутую жизнь, скромными и мало что «представляющими» собой в жизни. Это всепоглощающее чтение – своего рода корректив природы таких людей, слишком осторожных по инстинкту преобразования в жизни, театрализованную которую, вдобавок, им не всегда позволяет окружающая их «тюрьма», и условия их «каторжного» существования. А хочется, а нужно! – Остается чтение произведений, с героями которых так сладко жить вторую жизнь, т.е. заниматься тайной театральзацией. У кого она явная, да к тому же в избытке, тот почти ничего не читает; таковы дети, актеры, военные, дикари, жизнь которых проходит в играх, обрядах, церемониях, переодеваниях,

мом и болезненно развитым воображением.<sup>25</sup> Второй из примеров обретает особо острый «эвфемический» смысл на фоне других случаев подмены грубой «физиологии» лексикой, связанной с «интеллектуальной деятельностью» («заниматься науками» и «рассуждать»): «Подвальная Аннушка по вечерам, возвращаясь откуда-нибудь, иногда приводила

переукрашения; они любят скорее слушать, чем читать, и именно сказки, легенды, анекдоты, богослужебные восклицания и невероятные приключения» (Евреинов 2002, 84–85). Ср. также пассаж из «Режиссуры жизни», где образы гоголевских помещиков интерпретируются сквозь призму театральной метафоры: «Мы смеемся над мёртвыми душами Манилова, Собакевича, Ноздрёва, Коробочки, Плюшкина, Бетрищева, Петуха. Но ведь это что ни дом, то своеобразный, совсем своеобразный 'театр для себя', интересный не только оригинальностью действующих лиц, но и оригинальностью режиссуры каждой отдельной жизни! Романтический театр Манилова, примитивный ('солдатский') театр Собакевича, водевильно-фарсовый Ноздрёва, комедийно-моральный Коробочки, историко-архивный Плюшкина, 'придворный' театр Бетрищева, чисто бытовой театр Петуха – *mais je ne desire pas mieux!*» (Евреинов 2002, 174). В самом начале этой главы «Театра для себя» Евреинов перечисляет разновидности пространства, где наиболее отчётливо ощущается режиссура «жизненной комедии» «от младенчества до гробовой доски», и этот «список» почти точно соответствует видоизменениям хронотопа в «Городе Эн»: детская, школа, деревня, военный лагерь, министерство, монастырь, тюрьма, кладбище (там же, 170–171). Круг упоминаемых в романе Добычина книг и авторов во многом совпадает с теми, о которых трактует Евреинов: Сервантес, Гоголь, Достоевский, Ницше, «Нат Пинкертон»; исключение составляет Чехов, который представлялся «крикливому шуту Её Величества Жизни» недостаточно «театральным». Особое место в этом ряду занимает несколько неожиданное в добычинском романе упоминание пьес Мольера, где «Дон Жуан»/п'ёса противопоставляются «Мёртвым душам»/п'оэме: «Я был занят теперь, и с девицами мне разгуливать некогда было. В свободное время я читал 'Мизантропа' или 'Дон Жуана'. Они мне понравились летом, и я, когда ученик заплатил мне, купил их себе. В эту зиму со мной не случилось ничего интересного. Разочарованный, ожесточенный, оттолкнутый, я уже не соблазнялся примером Манилова с Чичиковым. Я теперь издевался над дружбой, смеялся над Гвоздевым с Софронычевым, над магистром фармации Юттом» (Добычин 1999, 171–172). Ср. противопоставление сильно мифологизированных образов Пушкина – Дон-Жуана и Гоголя – онаниста в «Распаде атома» Георгия Иванова: «Красуйся, град Петров, и стой», – задорно, наперекор предчувствию, восклицает Пушкин, и в донжуанском списке кого только вст. 'Ничего, ничего, молчание', – бормочет Гоголь, закатив глаза в пустоту, онанируя под холодной простыней» (Иванов 1994, 30). «Ох, это русское, колеблющееся, зыблющееся, музыкальное, онанирующее сознание. Вечно кружащее вокруг невозможного, как мошкара вокруг свечки» (Иванов 1994, 8). Сходны, кажется, и историософские представления двух писателей: «Я думаю о войне. О том, что она – ускоренная, как в кинематографе, сгущенная в экстракт жизнь. [...] Как опасно больному всё опасно, так старый порядок полоз от первого толчка. Больной съел огурец и помер. Мировая война была этим огурцом» (там же, 9) Следует обратить внимание, насколько шокирующее неблагоприятен текст Иванова, восходящий к дружбе автора с французскими интеллектуалами круга группы «Ацефал» и Жоржем Батаем (Гальцева 2003), в отличие от добычинского «комильфо», которое связано не столько с цензурными, сколько с эстетическими и семиотическими проблемами, решаемыми в «Городе Эн».

<sup>25</sup> Тема онанизма неруимо присутствует в романе, объединяя церковную и «литературную» (Ж.-Ж. Руссо) исповеди: «Мы исповедовались. Митрофанов был передо мной, и я слышал, как отец Николай, освещенный лампадками, бормотал ему что-то про «воображение и память» (Добычин 1999, 158).

знакомого. Бабка и Федька высказывали, чтобы им не мешать, и, пока они там рассуждали, — стояли на улице» (Добычин 1999, 172).

В 1926 появился роман Андре Жида *Фальшивомонетчики*, тотчас же переведенный и изданный в советской России.<sup>26</sup> Именно в 1926–1928 годах складывается замысел *Города Эн* (хронология становления и воплощения прослежена в работе: Бахтин 1996). В литературных кругах циркулировала легенда о том, что Добычин написал, якобы, не тот роман, который собирался написать (о становлении героя-гомосексуалиста, что еще более отчетливо напоминало бы о романе Жида), и, как во всякой легенде, здесь есть доля здравого смысла. Однако описанное в *Городе Эн*, если позволительно процитировать не принявшего книгу О.Э. Мандельштама, — «единственное, что мы знаем здесь».<sup>27</sup>

«Фальшь» (в романе французского писателя обретающая статус универсального символа человеческого бытия), «подмена»,<sup>28</sup> «подлог», фальц-сюжет, фальц-герой и фальц-повествователь являются здесь необходимыми конструктами художественного целого: «в конце романа сам текст перечеркивается» (Шрамм 2000, 120). В то же самое время, проблема «достоверности» и возможности в е р и ф и к а ц и и поставлены в романе в самых высоких «ценностных» контекстах:

В пикафу я нашел одну книгу, называвшуюся «Жизнь Иисуса». Она удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа. Я прочел ее прячась и никому не сказал, что читал ее. — В чем же тогда, — говорил я себе, — можно быть совершенно уверенным? (21, «ось» С; Добычин 1999, 152)

Андрей, — сказал я, — я читаю «Серапеум». — Я рассказал ему то, что прочел там про древних христиан. Мы посетовали, что в училище нас

<sup>26</sup> *Собрание сочинений* под общ. ред. М. Лозинского, А. Смирнова и А. Франковского, изд. Academia, т. V. *Фальшивомонетчики*: Роман. перев. и предисл. А.А. Франковского, Л. 1926. На необходимость рассмотрения *Города Эн* в контексте романа А. Жида автору статьи указал в ходе дискуссии по докладу И.П. Смирнов; пользуюсь случаем, выражаю признательность за это указание. Не исключено, что прямой отсылкой к имени одного из главных героев романа Жида, романиста Эдуарда, является упоминание «Эдуарда VII в шотландской юбочке» (Добычин 1999, 123).

<sup>27</sup> Возможно, именно тщательно скрытая, но «растворенная» во всем тексте романа «неблагоприятность» вызвала резкую реакцию поэта: «О[сип] вопит, что Добычин написал под него. А 'Литературная газета' — что под Джойса. О[сип] заключает: 'Этакую мерзость от Джойса производить'. Логика говорит, что 'от М[андельштама] можно производить'!» (*Ежегодник* 1998, 164.)

<sup>28</sup> Эдуард, обсуждая с Сарой записную книжку пастора Проспера Веделя, обратил внимание на записи, связанные с желанием бросить курить, при этом, однако, оба вспомнили, что пастор никогда не был подвержен этой дурной привычке. «А может быть, — заметила Сара, — это доказывает, что слово «курить» значит здесь совсем другое?» (Жид 1933, 100). Еще один юный герой романа, Борис, называет «магией» занятие о н а и з м о м .

надувают и правду нам удастся узнать лишь случайно (30, «ось» А; Добычин 1999, 173).<sup>29</sup>

Действие «романа о романе» Жида также ретроспективно возвращает читателя в первое десятилетие 20-го века, а предметом беспощадной критики становится «клеточный режим» семейной жизни и традиций европейского воспитания. Отрицающая сила этой критики и привела Жида в 1930-е годы в стан «друзей СССР». <sup>30</sup> Один из героев романа, писатель по имени Эдуард, записывает в дневнике:

Выбросить из романа все элементы, по своей сути роману не принадлежащие. Подобно тому как недавно фотография освободила живопись от обязанности подробно выписывать детали, так в недалеком будущем фонограф, несомненно, очистит роман от пересказывания разговоров, что часто приносит славу реалисту. Внешние действия, приключения, драки, нанесение ран – область кинематографа; всё это роман ему должен уступить. Даже описание действующих лиц, по-

<sup>29</sup> С.В. Ермолаев пишет в послесловии к современному изданию романа: «Пораженные невиданным кошмаром и униженные собственным бессилием, почитатели Сераписа взирали на акт вандализма так, как, вероятно, смотрели москвичи на разрушение храма Христа Спасителя, с отчаянием, скорбью и затененной ненавистью к вандалам-большевикам» (Эберс 1998, 477). Христиане в романе (действие происходит в 391 г. нашей эры) расправляются с богами эллинского пантеона: «Голла всячески глумилась над изображениями богов: она измазала их лица из белого мрамора смолой или разрисовала красной краской, найденной в письменной комнате Серапеума» (там же, 444). Ср. в начале рассказа «Козлова»: «Через площадь еле протралась: пускали ракеты, толкались, что-то выкрикивали, жгли картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла 'Интернационал'. – Мерзавцы, – шептала Козлова, – гонители...» (Добычин 1999, 51). На первых же страницах романа речь заходит о сюжете «Дионис в плену тиррентинских у пиратов» (Эберс 1998, 207–208), под которыми, согласно Евреинову, «так легко почувствовать духов мертвящей Зимы, т. е. Смерти» (Евреинов 1924, 128), а в одном из драматических эпизодов романа ярко описана «дионисийская оргия» (Эберс 1998, 393–394), играющая у Ницше и Евреинова столь важную роль в происхождении театра. Кроме того, упоминание романа учено-египтолога придает фактографической скрупулезности Добычина «археологический» оттенок: «Эберс-ученый, занимаясь научными исследованиями, досконально изучил древний Египет и узнал его, пожалуй, даже лучше, чем писатель, работающий над романом из современной жизни, знает окружающую его действительность (ибо сегодняшняя жизнь непрерывно выдвигает все новые проблемы)» (Струве, Бертельс 1981, 6). Ср. также «милый Египет вещей» Мандельштама и «собрание мелочей» уходящего быта в романах Константина Вагинова. Интересно, что художественно-посредственная историческая беллетристика Георга Морница Эберса (1837–1898) оказала влияние на «дух античности» у несомненно актуального для Добычина Михаила Кузмина (Кузмин 1998, 143–144, 350), а героев романа *Серапеум* со всех сторон окружают знаки «приближающегося конца видимого мира» (1998, 384), которые при этом некорректно было бы назвать а п о к а л и т я ч е с к и м и .

<sup>30</sup> Впоследствии А. Жид «разошелся» с политикой Сталина как раз по вопросу о запрещении абортов и преследовании гомосексуалистов, которые в соответствии с новым законом «приравниваются к контрреволюционерам (иначе мы слие преследуются даже в сексуальной сфере), подвергаются высылке на пять лет с повторным осуждением на тот же срок, если в ссылке не последует исправление» (Жид 1990, 542).

моему, должно быть исключено из романа, как такового... (Жид 1933, 67)

Один род трагического, как мне кажется, почти совсем не отражен литературой. Роман занимался до сих пор превратностями судьбы, счастливыми или несчастливыми случайностями, социальными отношениями, борьбой страстей, характерами, но оставил совсем без внимания самое существо человеческой личности. Между тем христианство поставило себе задачей перевести драму в моральную плоскость. Но христианских романов, в собственном смысле слова, не существует. Есть правда, романы, ставящие себе назидательные цели; но они не имеют ничего общего с тем, о чем я здесь говорю. Моральный трагизм – тот, например, что делает таким грозным евангельское слово: «Если соль потеряет силу, то чем сделаешь её соленою?» Вот этот трагизм для меня важнее (Жид 1933, 110–111).

Эти требования «чистого» и «трагического» романа, который был бы при этом «христианским», романа «в чистом виде», несомненно, нашли воплощение в двойственной стратегии добычинского письма, которое «раздваивается», собственно, на письмо и (в духе еврейновского «театра для себя») сцену письма.<sup>31</sup> Несомненно «фальшивой монетой» является настраивающий на бытовое прочтение (в духе быто- и нравоописательной прозы) жанроуказатель «повесть», сопровождавший первое полное издание (Добычин Л. *Город Эн: Повесть*. Л.: Советский писатель, тип. им. Сталина. Обложка Визина, 1935. 142 с.). В письмах автор говорит именно о романе, да и первые главы были опубликованы в журнале под заголовком «Начало романа» (*Красная новь*. Ежемес. лит.-худож. и научн.-публицистич. журнал. М., 1934, № 5, 98–113).

<sup>31</sup> В романе Добычин решает задачу, сформулированную в письме М. Слонимскому 20 июня 1926 года по поводу рассказа «Лешка» («Матрос»): «он похож как будто ученик старших классов сочинял по Классическим Образцам» (Добычин 1999, 291). Еще один повод вспомнить о «Повестях Белкина»: о графическом оформлении титульного листа первого издания, «где полное, и, как справедливо замечает исследователь, «едва ли законно сокращаемое теперь нами заглавие 'Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.', занимает 6 строк, из которых выделяется прежде всего 1-я и 6-я (Повести... А. П.), набранные крупными заставочными буквами на подчеркнуто одинаковом фоне: два пятна серой 'туманности', а текст 3-й и 4-й строки (Ивана Петровича Белкина) выполнен в стиле учебных 'прописей'» (Тюла 1983, 70). Герой романа не замечает трогательной ученической (прописной) «курьезности» многих пассажей в своей письменной речи: «Я увидел все, о чем был так слышан, – и 'Изгнание из рая', и 'Семейство Александра III'» (Добычин 1999, 122). «Новые дачники сразу подолгу сидели на солнце, и оно обжигало их. [...] Скоро появились арбузы и дыни. Теперь Караата кормили их корками. – Значит, он сыт, – говорила Карманова, – если не ест их» (Добычин 1999, 153). Ср. запись М.Л. Гаспарова, озаглавленную «Бузина и дядька» «Стиль Л. Добычина, удивительно-каталогизаторский – точная копия II симфонии Белого (а проза Кузмина – околная копия). А стиль II симфонии (это отметил Н. Валентинов) – от учебника Марго: 'моя сестра не выучила урок, а у соседа расцвела роза'» (Гаспаров 2000, 227).

Ничто не обладает для меня иной реальностью, кроме поэтической (я вкладываю в это слово всю полноту присущего ему смысла), — начиная с меня самого. Мне кажется иногда, что я не существую на самом деле, но лишь воображаю, что существую. Наибольшего труда мне стоит заставить себя поверить в свою собственную реальность. Моя реальность беспрестанно ускользает от меня, и когда я смотрю на свои действия, то плохо понимаю, почему тот, кого я вижу действующим, тождествен с тем, кто смотрит, удивляется и сомневается, что он может быть актёром и зрителем одновременно (Жид 1933, 64–65).

Если Жид декларирует некоторые положения устами своего романного alter ego, Добычин изобретает способ воплотить сходные интенции в освобожденной от возникающей у французского писателя «барочной» усложненности, нарочито «бедной» аскетической прозе; ощущению «произвола» у Жида со-противопоставляется жёсткий композиционный «детерминизм».

При всем отличии установок, Добычин близок к позиции И.Г. Эренбурга,<sup>32</sup> и, доводя до возможного предела («желанный тупик») металитературность «романа о романе», создает «роман о людях» и «роман о жизни».

Писатель Эдуард, в поисков героев для романа, носящего то же название, что и книга Жида, незаметным образом наблюдает за действиями «юного лицеиста» в букинистической лавке (Жид 1933, 75–84), воплощая, в сущности, еврейновское отношение к жизни как к театральному зрелищу:

Сам себе устраиваю театр, сам себе выбираю «точку зрения», сам себе автор, антрепренер и зритель, — я властно обращаю первого проходимца в тещащего меня актёра, любуюсь им, жалею его, смеюсь над ним, а надоест, ухожу, не заплатив ни копейки за место (Еврейнов 2002, 298).

Этот взгляд на героя репрезентирован уже в первой главке романа, однако у Добычина он требует более глубокого «вживления» созерцающего в самую плоть изображаемого мира. Представителем авторской инстанции выступает здесь андрогинная «дама-Чичиков»:

Сморкаясь, нас обогнала внушительная дама в меховом воротнике и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. Ее смуглое лицо было похоже на картинку «Чичикова». В воротах все

<sup>32</sup> «В 1933 году я писал о его романе: “Конечно, никого не может взволновать судьба героев романа ‘Фальшивомонетчики’. Но существуют ли эти герои? Это роман о романе и о романисте, отнюдь не о людях... Это книга о книге: жизни в пустыне не оказалось.”» (Эренбург 1990, 52).

остановились, чтобы расстегнуть «пажи», и дама-Чичиков еще раз посмотрела на нас. [...] Дама-Чичиков тем временем дошла до поворота, оглянулась и исчезла за углом (Добычин 1999, 111–112).

Такая стратегия и превращает автора-романиста в «человека-невидимку», по точному наблюдению Вениамина Каверина (1996, 17). Автор, ведущий свой осознанно-«преступный репортаж»<sup>33</sup> изнутри чужой, но странно близкой «телесности», не в и д и м для читателя, который, как в монодраме, не видит героя: никто из нас не видит своих ушей и своего затылка.<sup>34</sup> Однако его присутствие неизменно ощущается на страницах романа как присутствие некоторой «высшей инстанции», вполне соотносимой с категорией «Духа», который, как известно, «дышит где хочет».

Необходимо вернуться в свете этих соображений и к вопросу об автобиографизме романа, который представляется крайне неоднозначным. В основе несомненно лежит как вполне индивидуальный жизненный опыт, так и «опыт авторской плоти» (Р. Барт). В.С. Бахтин писал в предисловии к *Полному собранию сочинений и писем*:

<sup>33</sup> Под таким названием шел в советском прокате фильм Бертрана Тавернье *La Mort En Direct* (1979); сюжет этой фантастической драмы также основан на «монодраматическом допущении». Техника шпионажа в будущем достигла такого развития, что в глаза главного героя вживлены микроскопические видеокамеры, и всё, что попадает в поле его зрения, становится предметом изучения на мониторах неких «спецслужб».

<sup>34</sup> Уместно вспомнить, что так и остается невидимым главный герой кинематографической монодрамы Андрея Тарковского *Зеркало* по имени Алексей, чье присутствие, тем не менее, ощущается зрителем с самых первых мгновений киносеанса. Лишь в одном эпизоде мы видим руку умирающего героя, выпускающего п т и ц у (свою руку мы, разумеется, можем видеть), л и ц о же его нам не дано, как и собственное. Образ зеркала и мифологема Нарцисса, принципиально важные для монодраматической формы, по Евреינוву, связаны с моментом пробуждения инстинкта театральности, с одной стороны, с другой – играют важную роль как в половой самоидентификации, так и в «создании половых извращений» (Евреинов 2002, 234). Мотив 'зеркала' вводится в мотивную ткань романа тремя точными «точечными» движениями, отражающими поворот от женского гендерного модуса героя к «мужской» самодостаточности: «Встретить Новый год ее звали к Белугиным. Завитая и необыкновенно причесанная, она прямо стояла у зеркала. Две свечи освещали ее. Встав на ступ, я застегивал у нее на спине крючки платья. Отец был уже в сортуке. Он обрызгивал нас духами из пульверизатора» (3, «ось» А; Добычин 1999, 115). «Барак Кондратьевых стоял у въезда. Золотой зеркальный шар блеснул на столбике. Денщик Рахматулла стирал» (7, «ось» А; Добычин 1999, 123). «От Кармановой мы получили письмо. Оно было какое-то толстое, и можно было подумать, что в нем есть что-нибудь нежелательное. Я расклеил его. В нем написано было, что Ольга Кускова сейчас в Евпатории и Серж начал 'жить' с ней, что 'раз у него уж такой темперамент, то пусть лучше с ней, чем бог знает с кем', и что Карманова даже делает ей иногда небольшие подарки. – Серж любил публичность, – сказал я себе и приподнял перед зеркалом брови. (28, «ось» С; Добычин 1999, 169). «Поворот» осуществляется вокруг *сферической зеркальной поверхности*; «золотой зеркальный шар» (эквивалент «магического кристалла» романа) происходит опять-таки из раннего рассказа «Евдокия», где он еще теснее связан с семантикой *зрения и глаза*: «Золотой шарик на зеленом куполе слепил глаза и разбрызгивал игольчатые лучики...» (Добычин 1999, 350).

Зачастую автор не меняет фамилий, рода занятий реальных жителей Двинска, которые становятся героями его книги. Его описания видятся точными, когда начинаешь читать двинские газеты, журналы, книги тех лет. [...] Но вдруг ловишь себя на мысли: какая точность, какое одиночество! – сам-то будущий писатель вырос в семье, где была куча детей, пятеро! Все было, значит, не так, как изобразил он в своей книжке. И семья другая, и уклад жизни в ней не мог быть похож на изображенный в «Городе Эн» (Добычин 1999, 29).

Образ героя романа формируется писателем не как образ «я», но – метафорически, разумеется, – как образ сына, близнеца-двойника и возлюбленного одновременно.<sup>35</sup> Однако «встреча» и союз с ним в «реальном» мире принципиально невозможны; ср. реплику героя рассказа «Сиделка»: «Кому я нравлюсь, мне не нравятся. А чего хотел бы, того нет» (Добычин 1999, 83). Даже если герою не суждена смерть в «горниле революции», где погиб окружающий его мир, в финале романа он вспоминает о Натали, а не о Васе Стрижкине или других мальчиках, и это несомненно означает перспективу «выпрямления» его половой самоидентификации. Как только героя начал видеть «правильно» и «задумываться» в «правильном» направлении – роман приходит к «кафартическому» (по Евреינוву) завершению.

Тусенька Сиу «становится носителем образа 'Натали' Гончаровой, боготворимой 'Мадонны'» (Петрова 1996, 216). «Провинциальная хроника» в финальной точке целиком проецируется на великий «роман в стихах» – ключевое произведение русской классики, не только «роман о романе», но и «роман романов», а в подтексте финала оказывается «сокрытой» система ключевых для понимания изощренного замысла романа соответствий – и подмен: Христос/ Грешница – Пушкин/Гончарова – Софи Самоквасова/Коля Либерман (Тусенька Сиу/ «герой [я]») – Натали/ Александр (герои юбилейного спектакля, см. Петрова 1996) – Автор/Герой.

Итог авторского дня представлен лишь одной строкой, которая, впрочем, является эквивалентом целой строфы:

Итак, я жил тогда в Одессе...

Внезапный обрыв романного текста обозначает открытую перспективу жизни, ее неготовность и незавершенность, ее непредвидимость (Чумаков 1999, 37).

<sup>35</sup> «Трагедия есть лицедейство о преданном смерти светлом божестве, песнь о небесном мире или об обоих полулунях, о близнецах» (Евреин 1924, 12–13). Ср. также мотив близнеца-одиночки у М. Кузмина (*Форесть разбивает лед*, 1927, вышла в 1929).

Пушкинское тогда конкретизируется в лето в этом году, жил соответствует проводила лето, а Автор незаметно и косвенно «приоткрывает» женскую составляющую своего естества. Если первые главы романа осенены «духом Гоголя», то финал пронизан тонкими пушкинскими реминисценциями, вплоть до провозглашения героя поэтом, которое превращает Пейсаха, чье пен с не сыграло решающую роль в прозрении героя, в «Державина».<sup>36</sup>

Вероятно, было бы неверным сказать, что в этом новом, «прозревшем», «пушкинском» качестве, Герой становится безразличным Автору. Скорее, вместе с этим прозрением исчерпывается литературная «техника шпионажа», возможность «слежения» за героем, нарушается сложившийся баланс видимого и видящего (отныне – неправильно в идевшего), который позволял вести этот «фантастический репортаж» о мире из самых его глубин и недр, а вместе с ними – и поэтика. Автор утрачивает контроль над героем, и горечь этой «утраты» близка к самому существу специфической «пемящей» добычинской ноты в русской прозе.

Предвестие этой «утраты» и своеобразного «кенозиса» в добычинском мире – «пуговица» в финале 21-й главки, той самой, где композиционная «арматура» слишком близко подходит к «поверхности» текста, буквально проступая наружу в упоминаниях Караата: «Караимская дама Туршу, наша новая дачница, попросила однажды, чтобы я показал ей, где живет хиромант. Я пошел с ней вдоль каменных стен, за которыми, низенькие, росли абрикосы» (Добычин 1999, 153). Ни до, ни после ничего не говорится о хироманте и о том, что герой знает, где он живет.<sup>37</sup> Следовательно, в жизни героя есть «лакуны» недоступные для автора, и жизнь героя после того как он стал «правильно» видеть и думать з в э з д а х

<sup>36</sup> В работе Белоусов 1995 с замечательной убедительностью показано, как в истории отношений рассказчика с семейством Кармановых нашло отражение описанное в воспоминаниях Андрея Белого *На рубеже двух столетий* знакомство мемуариста с семьей Соловьевых. Принципы отражения фактов биографии Пушкина, вероятно, те же: «общение с Соловьевыми было для А. Белого 'выходом в культуру', тогда как Кармановы, связанные с ненавистной А. Белому профессорской средой, олицетворяют её 'давящую материальность'» (Белоусов 1995, 49).

<sup>37</sup> В пределах романного текста упоминание хироманта корреспондирует к теме восходящего к стереотипам взрослых стихия наивного «детского мистицизма» (Шиндин 1995, 68). В контексте корпуса это упоминание находит соответствие в одноименном рассказе (Добычин 1999, 90–91, 402) и «проекте» названия сборника рассказов, высказанном в письме М.Л. Слонимскому 11 июня 1930 г.: «В частности, я советовался с И.И. по вопросу о названии книжки. В конце концов я думаю, что не назвать ли её скромно 'Хиромантией'» (Добычин 1999, 306). Возможно, здесь существен иронический эффект, возникающий в результате неблагоприятного каламбурного созвучия; ср. функции слова 'драчёна' в образной системе рассказа «Лидия». Есть и еще одна соотносительность (по принципу «показать таинственное»): Осип «вызвался показать, где закопаны висельники» (18, «финал»; Добычин 1999, 147). > «Караимская дама Туршу, наша новая дачница, попросила однажды, чтобы я показал ей, где живет хиромант» (21, «финал»; Добычин 1999, 153).

и о Натали (а не о Серже, Васе, Осиле или Ершове) – становится такой большой «лакуной». Стратегия Добычина-прозаика попадает в резонанс с мыслями, высказанными Робертом Музилом в дневниковых записях 1905 года:

Читатель, так сказать, чувствует: за истекшее время что-то произошло. Персонажи живут в романе не только там, где о них рассказывают, но и там, где они не появляются, – живут самостоятельной жизнью, приходят и уходят, причем каждый раз несколько переменявшиеся. [...] В целом этот эффект может быть еще усилен, если то, что рассказывается о людях, нигде не выстраивается в самодовлеющую причинно-следственную цепь, а везде будут оставаться заметные пробелы между теперешним и последним *status quo ante* (Музил 1980, 271).<sup>38</sup>

Третья часть книги Евреинова *Театр для себя* завершается фрагментом, называемым «Об инсценировке воспоминаний».

Показать «длинный нос» все сокрушающему Времени! – черт возьми, разве это не великая радость для каждой жертвы его насилия и грабежа! [...] И я счастлив, и я прав, называя свой театр «Театром воскресенья». [...] Обратить же мнемоническое представление в представление живой деятельности можно только через театр, т.е. через искусство инсценировки памятных моментов из кушной жизни нашего «я» с «я», похищенного Временем. [...] «театр воспоминаний», в длительности своей, может ограничиться даже *полусекундой!* [...] Разумеется, сказанное не исключает необходимости для такого «полусекундного театра» порой недельной и даже месячной *подготовки*, например, тенденциозно-внушительного подбора и рассматривания имеющих ближайшее отношение к задуманной инсцене фотографических карточек, писем, рисунков, дневников и прочих предметов, ничтожных в отдельности, но властных вкуче дать приблизительно то же, что дает смешение бессильных в отдельности химических элементов – *мнемонический взрыв!* (Евреинов 2002, 401–405).<sup>39</sup>

Матричная структура текста, спиралевидная композиция, периодически возвращающая читателя к одним и тем же ситуациям, именам, «мизансценам», симметрии в пределах относительно самостоятельных главок, – всё это позволяет, с одной стороны, воссоздать самый «дух времени»,

<sup>38</sup> Так в фильмах Алексея Германа, эффект которых во многом держится не на фабульном интересе, а на реконструкции «духа времени» по принципу «так было – так не было» (Ямпольский 1989, 177), герои иногда смеются шуткам, которые им хорошо известны, но о которых ничего не знает зритель, оказавшийся, подобно читателю Добычина, «подселенным» (Топоров 1995, 86) в давно готовый, абсолютно чужой и странно знакомый мир.

<sup>39</sup> Л.Ф. Кацис указывает на «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского как на основной источник этого еврейновского пассажа (Кацис 2000, 132).

наполняя структуру конкретным «содержанием», с другой – «снять» временную дистанцию, создавая ощущение неосознаваемого подсудного «роста» и изменения героя. Самый же роман становится литературной формой осуществления еврейновского «театра воспоминаний», эквивалентного мгновенному мнемоническому взрыву.<sup>40</sup>

Основания же воссоздания «образа мира», которые ставят перед комментаторами увлекательные и не всегда поддающиеся решению задачи, кажется, организованы по принципу, ставшему названием любительского спектакля, поставленного силами учащихся 13-й Единой Трудовой Школы (бывш. 3-й Петроградской гимназии) преподавателем латинского и греческого языков И.П. Ижевским по еврейновской модели: «Так было – так не было» (Еврейнов 1923). В брошюре, посвященной рефлексии над этим «спектаклем», Еврейнов видит реализацию своих дореволюционных построений («театр воспоминаний» как высшая форма «театра для себя») и формулирует принципы «новой маски»,<sup>41</sup> основанной на автобио-реконструкции. В этом, общем для двух книг, источнике – корень точно подмеченного в работе П. Пера (1995) неожиданного (как в плане жизненного материала, так и в сфере «идеологических установок» авторов) родства с романом Сергей Третьякова *Дэн Ши-хуа: Био-интервью*,<sup>42</sup> с его задачей «проточить древесину сегодняшнего Китая биографией, как жук-древоточец прогрызает балку». Принципы био-интервью и автобио-реконструкции находят соответствие в еврейновской интерпретации искусства портретирования и автопортрета: в пред-

<sup>40</sup> «Матричный текст не рассказывает о некотором отрезке реальности, а прямо повторяет всеми своими изгибами его строение. При правильном чтении мы попадаем в резонанс с этим отрезком реальности и изменяем его. Собственно, текст не читается, а исполняется, сбывается, может быть – творится (в смысле старого выражения 'творить молитву')» (Спивак 1990, 17). Это попадает в резонанс со специфичной монодраматического мимесиса: каждое высказывание здесь констатирует бытие субъекта (свидетельство «Я есмь») и одновременно описывает его. Что касается «окружающего героя мира», то уже пародии «Кривого зеркала» строились не только на том, что зрителям демонстрировалась «относительность любого художественного отображения действительности, [...] но и на том, что зрителю намекали на отсутствие реально существующей действительности» (Тихвинская 1996, 270). Субъект, таким образом оказывается внутри своего рода семиотической темницы, «тюрьмы из знаков», сколь бы «материальными» и исторически достоверными они не были. Метафорически: «Гам был престольный праздник богородицы скорбящих [...] трудно найти место, где бы этот праздник был так кстати, как в тюрьме» (Добычин 1999, 111).

<sup>41</sup> «Масками» в еврейновском смысле будут и «страшный мальчик», и застёжка плаща Олехновича (лицо которого «напоминало лицо Достоевского»), состоявшая «из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их».

<sup>42</sup> Интересно, что монолог героя романа Третьякова начинается с толкования родового и личного имен героя: «Меня зовут Дэн Ши-хуа. Дэн – моя фамилия. Имя Ши-хуа значит 'Мир Китая'. Одновременно это значит 'Светлый цветок'. 'Мир Китая', 'Светлый цветок' – странные это имена в наши годы, когда в Китае идет война. Хуа – мое личное имя. Ши – имя всего нашего поколения. Оно есть в имени сестры Ши-кэн и в именах двоюродных братьев» (Третьяков 1991, 10).

словии «Как сделана книга» С. Третьяков декларирует: «Книга 'Дэн Шихуа' сделана двумя» (Третьяков 1991, 7), а адресат посвящения *Города Эн* А.П. Дроздов стал, если позволительно воспользоваться языком эпохи, «поставщиком жизненного материала» в «Шуркиной родне» и даже «соавтором» «Диких». <sup>43</sup>

В заключении следует вернуться к вопросу о статусе И м е н и в романе, чтобы увидеть причины катастрофы, постигшей описанный в романе мир и приведшей к символической «гибели» героя.

Повествовательная и событийная последовательность романа ориентируется на поиски героем некоего града Мечты и стремления из родного города переехать в Эн, своеобразный синоним совершенного библейского града – Нового (Небесного) Иерусалима, – не случайно атрибутами города Эн являются красота и любовь (Спроге 1996, 208).

Однако автор, владеющий скептически-трезвым знанием не только о «культурном», но и о «психофизиологическом субстрате» этой «мечты» видит в ней только «город-деву», но и «город-блудницу»: Вавилон. «Вавилон: прежде всего это имя собственное, допустим. Но, произнося имя «Вавилон», знаем ли мы, что при этом называем? Знаем ли мы, кого?» (Деррида 2002а, 9). Далее Деррида цитирует *Философский словарь* Вольтера:

Я не знаю, почему в Книге Бытия сказано, что Вавилон (Babel) означает смешение, поскольку на восточных языках «Ва-» (Ba) означает «отец», Вил (Bel) означает «Бог», Вавилон означает град Божий, град святой. Древние давали это имя всем своим столицам. Однако неоспоримо, что Вавилон подразумевает смешение... (Деррида 2002а, 9–11).

В самой природе языкового знака заложено «смещение» и способность к жесткой редукции внутри триады «символ > икон > индекс»:

Франклин хочет утешить Джефферсона в его «увечьи» (слово не моё). Этот последний придумал было вывеску (sign-board) для своего магазина: изображение шляпы, под которой подпись: «Джон Томпсон,

<sup>43</sup> Евреинов интерпретирует портрет как результат метафорического coitus'a отца оригинала и матери-портретиста: «1) портрет с меня, в качестве такового, должен походить на меня; или это не мой портрет, не мое изображение, а кого-то другого, и 2) портрет с меня является, на проверку, автопортретом художника, что в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия, декалькомания, фотография, гипсовая маска» (Евреинов 1922, цит. по: Почепцов 1998, 101). В.П. Каверин писал В.С. Бахтину в 1987 г.: «Дроздов был сосед Добычина по квартире и ничего написать он не мог. Добычин был привязан к нему и вследствие этой привязанности поместил его фамилию рядом со своей» (Бахтин 1996, 174).

шляпник, изготавливает шляпы и продает их за наличные». Друг подал ему мысль убрать слово «шляпник»: к чему оно, действительно, ведь «изготавливает шляпы» говорит само за себя. Другой предложил вычеркнуть «изготавливает шляпы», ибо покупателя мало волнует кто изготавливает шляпы, если они ему не нравятся. Это «вымарывание» особенно интересно, оно устраняет личную подписную марку производителя. Третий друг – вычеркивать всегда побуждают именно друзья – призвал его сэкономить на «за наличные деньги», ибо тогда было принято платить наличными; затем, тем же махом, и зачеркнуть «продает шляпы»: нужно быть идиотом, чтобы подумать, что шляпы раздаются или выбрасываются. В итоге на вывеске осталось лишь изображение и, под иконическим знаком в форме шляпы, имя собственное, Джон Томпсон. Ничего больше. Можно представить себе и другие товары и имя собственное, написанное под зонтиком или же на обуви (Деррида 2002b, 37–38).

Эта коллизия «перенапрягает» план означющего злоедей материальностью, и в этом качестве знак представляет у Добычина угрозу и опасность для человеческого тела, что делает возможной одну из самых удивительных и трагических сцен – не только в романе, но, кажется, и во всей русской литературе:

В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную. Похороны были очень торжественны. Шел полицейский и заставлял снимать шапки. Потом ехал пастор. За дрогами первым был Штраус. Его вели под руки Йозес (рожали) и Ютт. Дальше шли мадам Ютт, мадам Йозес и Бонинца, явившаяся из местечка. Затем начиналась толпа. В ней был Пфердхен, Закс (спички), Бодревич, Шмидт, Грилихес (кожа), отец Митрофанова. В кирхе звонили. Печальный, я смотрел из окна. Я представил себе, что, быть может, когда-нибудь так повезут Натали, и, как Шмидту сегодня, мне место окажется сзади, среди посторонних (25, «финал»; Добычин 1999, 162).

Знак не только «осеняет» («В дверях колбасной я увидел мадам Штраус. Капельмейстер Шмидт тихонько разговаривал с ней. Золоченый окорок, сияя, осенял их»; 10, «финал»; Добычин 1999, 131) каждого из участников этой похоронной процессии, но и становится «дамокловым мечом», активным агентом смерти и забвения. С другой стороны, «прагматизация» (причастность «делу» [действия, свершения=прагма]); Евреинов 1923, 5) знака в коммерческой рекламе, например, вызывала уже у Евреинова, видевшего кровное родство сцены, стола и алтаря, нищенский «гибельный восторг» как одно из ярких – и «подлинных», не-ложных – проявлений «маски» и «театральных чар» (Евреинов 2002, 128) в современном мире.

В отличие от В.В. Набокова, актуализировавшего в своих романах стихию еврейновской «карлекинады» (Медведев 1999), или от В.Э. Мейерхольда, осознанно разыгравшего роль антипода Еврейнова – Пьеро – в сугубо «театральном» контексте (Купцова 2001), Л. Добычин с его ед и н с т в е н н ы м романом представляется двойником-антиподом Еврейнова в некотором более широком культурном измерении – там, где «дышат почва и судьба». И если телу автора подлинно трагическим образом удалось, кажется, избежать посмертной судебной-медицинской идентификации, то книга «Л. Добычин. Город Эн» и живущий в ней своей «странной», болезненно-тонкой жизнью «мальчик по имени 'Город Эн'»<sup>44</sup> – дождалась в последние десятилетия благодаря заложенным в тексте семиотическим механизмам своего Второго Рождения.

### Л и т е р а т у р а

- Бахтин В.С. 1996. «К истории работы Л. Добычина над романом *Город Эн*. (По письмам М.Л. и И.И. Слонимским)», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 161–171.
- Белоусов А.Ф. 1995. «Жизненная основа и литературный контекст романа Л. Добычина *Город Эн*», *'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*. Trento, 45–50.
- Белоусов А.Ф. 1996а. «Достоевский и его герои в *Городе Эн*», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 273–274.
- Белоусов А.Ф. 1996б. «Художественная топонимия российской провинции: к интерпретации романа *Город Эн*», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 198–204.

<sup>44</sup> Такая формулировка, экстравагантная в контексте литературы 19-века и даже предшествующей Добычину традиции модернистской прозы начала 20-го, может быть оправдана скорее «проспективно», чем «ретроспективно». Так тайное и подлинное Имя героя *Школы для дураков* Саши Соколова – Нимфея – требует особых акустических условий: его следует кричать в пустую бочку (Соколов 1990, 110). В неофициальной советской прозе 1970-х есть ряд серьезных претендентов на плодотворное сопоставление с добычинским романом (рассказ Бориса Кудрякова «Сирень цветет» (1989, 5–22), повесть Евгения Харитоновна «Духовка» (1991)). В контексте добычинского корпуса в самой возможности «вавилонского смещения» топонимии, антропонимии и даже зоонимии в пределах одного знака (инициальной литеры) также нет ничего удивительного. Достаточно вспомнить «советско-пионерскую козу, непреднамеренно переименованную в честь страны, откуда пришел к древним грекам козлоподобный бог сцены («Лидия»), или речку с малопривлекательным названием «Елдыжка», которой пародийно возвращается «истинное» Имя («река святой Евдокии») – вероятно, добычинский «камешек» в огороде М. Кузмина, «этого гордеца»: Ангел в финале его «Комедии о Евдокии» произносит: «Одна река стремится стрелой, / Другая крутит вправо, влево; / Кто свят вдовою пожилой, / Кто свят как молодая дева. / Но реки все найдут моря, / Как ни крутятся своенравно; / И ничего не говоря, / Бог всех святых объемлет равно» (Кузмин 1989, 228).

- Белоусов А.Ф. 2000. «Сиу и компания», *Добьчинский сборник-2*. Даугавпилс, 67–72.
- Белоусов А.Ф. 2001. «‘Учитель словесности’: жизнь и творчество Л.Л. Долотского», *Добьчинский сборник-3*. Даугавпилс, 37–43.
- Белоусов А.Ф. 2002а. «Одноклассник Л. Добьчина инженер-электрик Г.Г. Горбунов. Из реального комментария к *Городу Эн*», *Звезда*, 11, 179–186.
- Белоусов А.Ф. 2002б. «Латыши *Города Эн*», *Даугава*, 3, 126–136.
- Белоусов А.Ф. 2003. «Отголосок ‘педагогического садизма’ в романе Л. Добьчина *Город Эн*», *Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства*. Сост. Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. М., 79–84.
- Галоци-Комьяти Кристина. 1989. «‘Рыцарь театральности’: Влияние Ницше на эстетическое кредо Н.Н. Евреинова», *Studio Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35/3–4, 393–402.
- Галоци-Комьяти Кристина. 1993. «‘Самое главное’ Н. Евреинова. 1. Образ художника», *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 38/1–2, 55–65.
- Гальцева Е.Д. 2003. «Письмо и жертвоприношение», *Начало*. Вып. 6., М., 25–52.
- Гаспаров М.Л. 2000. *Записи и выписки*. М.
- Деррида Жак. 2002а. *Вокруг вавилонских башен*. Пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. СПб.
- Деррида Жак. 2002б. *Слухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного*. Пер. с франц. и комментарии В.Е. Лапицкого. СПб.
- Добьчин Л.И. 1999. *Полное собрание сочинений и писем*. Сост., вступ. статья и примечания В.С. Бахтина, научный редактор А.Ф. Белоусов. СПб.
- Достоевский Ф.М. 1982. *Собрание сочинений в 12-и томах*. Т. 12. М.
- Евреинов Н.Н. б/г. *Pro scena sua: Режиссура. Лицедей. Последние проблемы театра*. СПб.
- Евреинов Н.Н. 1922. *Оригинал о портретистах* (К проблеме субъективизма в искусстве). М.
- Евреинов Н.Н. 1923. *О новой маске* (Автобио-реконструктивной). Пг.
- Евреинов Н.Н. 1924. *Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов*. Л.
- Евреинов Н.Н. 1965. *Чему нет имени* (Бедной девочке снилось). Пьеса в 3-х действиях и 8-и картинах с эпилогом. Париж.
- Евреинов Н.Н. 1998. *В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало»*. М.
- Евреинов Н.Н. 2002. *Демон театральности*. Составление, общая редакция и комментарии А. Зубкова и В. Максимова. М.-СПб.

- Ежегодник 1997. *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 год*. Материалы об О.Э. Манделъштаме. СПб.
- Жид Андре. 1933. *Собрание сочинений*. Том III. Фальшивомонетчики: Роман. Пер. А.А. Франковского. Л.
- Жид Андре. 1990. *Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР*. М.
- Иванов Г.В. 1994. *Собрание сочинений в 3-х томах*. Т. 2: Проза. М.
- Каверин В. 1996. «Добычин», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 16–19.
- Казак В. 1996. *Лексикон русской литературы XX века*. М.
- Кацис Л.Ф. 2000. *Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи*. М.
- Королев С.И. 2002. «Отрезанная голова Али-Вали, или Говорящий субъект у Л. Добычина», *Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Материалы XVI Тверской межвузовской конф. ученых-филологов и школьных учителей* (Тверь, 12–13 апр. 2002 г.). Тверь, 155–157.
- Крафт-Эббьяг Р. фон. 1996. *Половая психопатия, с обращением особенного внимания на извращение полового чувства*. М.
- Кудряков Б.А. 1990. *Рюмка свинца*. Л.
- Кузина Н.В. 2002. «Семантическое развертывание прозаического текста: Методика анализа. Предварительный опыт», *Алфавит: Филологический сборник*. Смоленск, 71–105.
- Кузмин М.А. 1989. *Стихи и проза*. М.
- Кузмин М.А. 1990. *Избранные произведения*. Л.
- Кузмин М.А. 1998. *Дневник 1934 года*. СПб.
- Купцова О.Н. 2001. «Мейерхольд и Евреинов», *Мейерхольд, режиссура в перспективе века*. Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж 6–12 ноября 2000. Вып. 1, М., 120–134.
- Лакан Ж. 1997. *Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда*. М.
- Лойтер С.М. 1998. «Детские утопии, или Игра в страну-мечту как явление детского фольклора», *Русский школьный фольклор: От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов*. М., 605–617.
- Медведев А. 1999. «Перехитрить Набокова», *Иностранная литература*, 12, 217–229.
- Московская Д.М. 1999. «В поисках Слова: 'Странная' проза 20–30-х годов», *Вопросы литературы*, 6, 35–65.
- Музиль Р. 1980. «Из дневников Роберта Музиля» (вступ., пер. и коммент. А.Карельского) // *Вопросы литературы*, 9, 252–297.
- Ницше Ф. 1990. *Сочинения в 2-х томах*. Т. 2. М.

- Пера П. 1995. «Добыччин: История и *Город Эн*», *'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*. Trento, 71–76.
- Петрова, А. 1996. «Из заметок о 'Городе Эн': цитирование и историко-культурный подтекст», *Писатель Леонид Добыччин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 213–216.
- Почепцов Г.Г. 1998. *История русской семиотики: До и после 1917 года*. М.
- Пушкин А.С. 1994 (1949). *Полное собрание сочинений в 17-и томах*. Т. 2 (Кн. 1): Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. М. (переиздание 1949).
- Семенцов В.С. 1988. «Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты», *Восток – Запад: Исследования, переводы, публикации*. М., 5–31.
- Соколов Сапа. 1990. *Школа для дураков. Между собакой и волком*. М.
- Спивак Д.Л. 1990. «Матрицы: пятая проза? Филология измененных состояний сознания», *Родник (Авотс)*, 9 (45), 15–19.
- Спроге Л.В. 1996. «'Город Эн' Л. Добычина и 'обмурашенный' город в творчестве Ф. Сологуба 1926 г.: урбанический аспект», *Писатель Леонид Добыччин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 208–212.
- Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. 1993. *Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия*. М., 1993.
- Струве В., Бертельс Д. 1981. «Предисловие», Эберс Г. *Уарда*. М., 3–10.
- Тихвинская Л.И. 1995. *Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*. М.
- Томашевский А. 1993. «Николай Евреинов – регрессивная метаморфоза авангардистской персоны в контексте эмиграции», *Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993. Тезисы и материалы*. М., 188–189.
- Топоров, В. 1995. «Рассказ Л. Добычина 'Встречи с Лиз' в контексте Бедной Лизы 'железного века'», *'Вторая проза': Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*, Trento, 77–111.
- Третьяков С.М. 1991. *Страна-перекресток*. М.
- Тюпа В.И. 1983. «Притча о блудном сыне в контексте *Повестей Белкина* как художественного целого», *Болдинские чтения*. Горький, 76–81.
- Федоров В.В. 1984. *О природе поэтической реальности*. М.
- Федоров Ф.П. 1996. «Добыччин и кинематограф», *Писатель Леонид Добыччин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 69–76.
- Флоренский П.А. 2000. *Имена*. Харьков-Москва.
- Харитонов Е.В. 1991. «Духовка», *Вестник Новой Литературы*, 3, 69–87.
- Хлебников В.В. 1998. *Избранные сочинения*. СПб.
- Чехов А.П. 1985. *Сочинения в 18-и томах*. Т. 7: 1888–1891. М.
- Чумаков Ю.Н. 1999. *Стихотворная поэтика Пушкина*. СПб.

- Шатян Ю.В. 1991. *Художественная целостность и жанрообразовательные процессы*. Новосибирск.
- Шатин Ю.В. 1996. «Событие и чудо», *Дискурс: Коммуникация. Образование. Культура*, 2, 6–11.
- Шиндлин С.Г. 1995. «О некоторых особенностях поэтики романа Добычина *Город Эн*», *‘Вторая проза’: Русская проза 20-х – 30-х годов XX века*. Trento, 51–70.
- Шрамм Каролина. 2000. «‘Что за история!’ – поэтика недостаточности Леонида Добычина (‘Старухи в местечке’)», *Добычинский сборник-2*. Даугавпилс, 108–133.
- Эберс Г. 1998. *Собрание сочинений в 9-и томах*. Т. 7: Homo sum. Серапис. М.
- Эйдинова В. 1996. «О стиле Леонида Добычина», *Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма*. СПб., 101–116.
- Эйзенштейн С.М. 1964–1971. *Избранные произведения в 6-и томах*. М.
- Эренбург И.Г. 1990. *Люди, годы, жизнь: Воспоминания в 3-х томах*. Т. 2. Кн. 4 и 5. М.
- Ямпольский М.Б. 1989. «Дискурс и повествование», *Киносценарии*, 6, 175–189.
- Faguno Jerzy. 2002. «О парадигме ‘Портрет – Акт – Натюрморт’ и ее семиотике», *Studia Litteraria Polono-Slavica 7: Portret – Akt – Martwa natura*, 13–74.
- Faguno Jerzy. 2003. «‘Полотенце с петухом’ М. Булгакова (Из проблем наррации и мифопоэтики)», *PRO=ZA: Анализ текста. Учебные материалы*. Смоленск, 24–47.



Эдна Эндрюз

**ПРЕДЕЛЫ РУССКОЙ ДУШИ: ПОСТРОЕНИЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ  
М.А. БУЛГАКОВА И Е.И. ЗАМЯТИНА<sup>1</sup>**

Если идеал Запада – материальное благополучие, то идеал России – преобразование души.

Св. Павел Флоренский

Утешитель же, Дух Святый, Которого пошлёт Отец во имя Моё, научит вас всему и напомнит вам всё, что Я говорил вам.

(От Иоанна, глава 14, строфа 26)

Мир жив еретиками – еретик Христос, Коперник, Толстой.

(В.И. Замятин, «Завтра»)

М.А. Булгаков и Е.И. Замятин прочно заняли свое место в литературе двадцатого века. Изучению их творчества посвящена большая исследовательская литература. О Булгакове написаны как фундаментальные работы, так и статьи, посвященные отдельным его произведениям (см. книги Э. Проффер, М.О. Чудаковой и Л. Милне, а также статьи – Ю.М. Лотмана и Б.М. Гаспарова). Менее изучен В.И. Замятин, в центре внимания литературоведов оказался его роман *Мы*. В меньшей степени изучаются его рассказы, особенно это относится к его зрелому произведению, «Рассказ о самом главном». Мы ставим своей задачей сопоставить романы Булгакова и указанный рассказ Замятина с позиций семиотики, выделив в качестве объекта наблюдения художественное пространство с его стержневым понятием «дома» и связанным с ним понятием «души».

Для сопоставления произведений Булгакова и Замятина есть достаточные основания: они писались в близкое время (двадцатые-тридцатые годы), переломное в социальном и политическом отношении, так или иначе поставившее вопрос о меняющихся обстоятельствах в жизни человека и о константах его бытия, о его непреходящих ценностях, о сущности самого

<sup>1</sup> Данная статья является маленькой частью большой работы, посвященной творчеству Булгакова и Замятина в контексте семиотики культуры (см. Andrews 2003).

существования. Время заставило политически независимых (неангажированных) писателей задать себе соответствующие вопросы и дать ответ на них в художественной форме. Кроме этих внешних обстоятельств, объединяющих авторов, наблюдается некоторое структурное сходство между их текстами: в обоих случаях над сюжетным повествованием надстраивается второй текст. У Булгакова – это повесть Мастера об Иешуа и Понтии Пилате, у Замятина – судьба Звезды. При различии авторских ценностных ориентаций, представленных в этих метатекстах, они выполняют по-своему «фокусирующую» функцию, в связях с ними в сюжетном повествовании более четко проявляются основные смысловые (константы, ориентиры) каждого из произведений.

Известно, что Ю.М. Лотман (Лотман 19926, I, 457–463) выделил в качестве структурно организующего пространства в творчестве М.А. Булгакова понятие *д о м а*. Контраст, организующий сюжет, оказывается представленным в дихотомии: *д о м* – *а н т и д о м*. Эта дихотомия рассматривается им как традиционная для русской литературы, четко проявленная в творчестве Пушкина с доминантой *д о м а* и в творчестве Гоголя с доминантой *а н т и д о м а*. Однако у Булгакова, трагически воспринявшего разрушение дома (ср. *Белую гвардию*, «Бег», «Собачье сердце», «Зойкину квартиру» и другие) как результат революционных событий, антидом становится доминантой современного ему бытия. При этом Булгаков не остается замкнутым в пространстве антидома. Смысловая дихотомия усложняется. Если сопоставить эту схему с идеей движения, то мы получим усложненный ее вариант (там же, 457):

#### ДОМ/СВОЁ

надёжный, культурный, охраняемый  
«покровительственными богами»

#### ЛЕСНОЙ ДОМ/ЧУЖОЕ

дьявольское место, место  
временной смерти, путешествие  
в загробный мир

У Пушкина дом представляется как гуманное место, место традиций и человеческих ценностей, у Гоголя – акцент на противоположность дому – отсутствие дома, антидом, бюрократический мир, публичный дом, бездомность.

Согласно Лотману, символика дома-антидома для Булгакова «становится одной из организующих на всём протяжении творчества» (там же, 458). К примеру, вспомним проявления ложного дома в Мастере: нехорошая квартира, сумасшедший дом, Дом Грибоедова, особнячок Маргариты, дворец Понтия Пилата в Ершалаиме. В противовес этому, примерами настоящего дома/очага являются покой Мастера в загробном мире и необходимый набор параметров булгаковского *д о м а*: рояль, книги, ноты, (особенно из оперы «Фауст»), печка, зелёная лампа, который можно найти практически

во всех произведениях Булгакова, в том числе – *Театральный роман*, «Зойкина квартира», *Белая гвардия*, и «Дни Турбиных» (пьеса по роману БГ). Из противопоставления дом-антидом и рождается ведущая пространственная форма, организующая текст романа – дорога Мастера в поисках истинного дома, как цели движения.

Используя семиотическое моделирование Лотмана, мы предлагаем продолжить его анализ булгаковского текста расширением бинарной оси посредством тернарной системы знаков. Мы имеем в виду лотмановские принципы непрерывных и прерывных процессов (см. Лотман 1992а, 25–34):

(Схема в упрощённом виде)

<i>непрерывность</i>	<i>дом</i>
<i>напряжение</i>	<i>взрыв</i>
<i>антидом</i>	<i>бездомье (бездомность)</i>

Сделав такую поправку, введём понятие «дороги», для чего обратимся к лотмановским принципам организации семиосферы. Итак, (1) семиосфера (т.е. семиотическое пространство) состоит из множества разнообразных, иерархических языков и так называемых культурных текстов; (2) единичные тексты и типы текстов могут оказаться в семиосфере, закодированные в языках недостаточно развитых для произведения значения из-за (а) потери самого кода текста или из-за (б) непереводаемости текста в определённый момент во времени и пространстве. В этой связи Лотман подчёркивает, что художественные тексты ведут себя иначе, чем нехудожественные:

Только художественные тексты могут быть предметом взаимоисключающих аксиологических оценок. Хотя художественным текстам в общей иерархии культуры отводится определённое место, они постоянно проявляют тенденцию к расположению на противоположных концах лестницы, то есть в исходной позиции задают некоторый конфликт, создающий потенциальную возможность дальнейшей нейтрализации в некоторых амбивалентных текстах... Внутренняя организация худ-ой литературы... изоморфна культуре как таковой, повторяет общие принципы её организации. Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизующийся механизм. На самой высокой ступени организации она выделяет группы текстов более абстрактного, чем вся остальная масса текстов, уровня, то есть метатекстов (Лотман 1992б, I, 206–207).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Рассуждая о художественном пространстве в одном из своих писем Лотман замечает, что «в современной семиотике существует два совершенно различных понимания пространства, которые разнообразные популяризаторы сначала писавшие доносы на подозрительное новшество пространственного анализа (Кожинов и др.) а затем ухватившиеся за модные слова, не отличают. Бахтин идет от идей физики (теории относительности) и рассматривает пространство и время как явления одного ряда (в

Таким образом, художественные тексты служат системой моделирования самой культуры и требуют собственного художественного пространства и определения роли границ в этом новообразующем пространстве. Любое художественное пространство представляет авторскую систему моделирования мира через особый язык пространственных отношений. Хотя само пространство – изобретение автора, язык является результатом определённой культуры определённого времени. С учётом основных пространственных форм – точечное, линейное, плоскостное и объёмное – художественное пространство определяется как многостороннее движение, и направленность возможна в линейном и плоскостном пространствах (там же, 414). Точечное пространство – атемпоральное (вневременное), поэтому именно линейное пространство «является удобным художественным языком для моделирования жизненного пути, дороги, развития героев во времени». Согласно Лотману, в *Мертвых душах* Гоголя присутствуют и точечное, и линейное пространства, где точечное пространство даёт дом и линейное – дорогу, которая является символом направленности пространства и движения героев художественного текста. Отметим, что гоголевская дорога по мнению Лотмана жёстко направляет движение в узко определённое, ограниченное пространство, дорога – «некоторый тип художественного пространства, а путь – движение литературного персонажа в этом пространстве, реализация или не-реализация дороги» (там же, 444–447). Однако, дорога у Гоголя не органичивается одним типом пространства; наоборот, она переходит и проникает во все виды пространства. В конечном счёте дорога и путь изоморфны друг другу и приводят к бесконечному восхождению или к бесконечному падению, т.е. к движению в бесконечность.

Говоря о бесконечности, мы должны иметь в виду по крайней мере 3 вида бесконечности: (1) бесконечность как математический предел; (2) как циклическое явление (в виде функции синуса); (3) как спираль (Andrews 2003, 82). Единственное условие – это не движение вперёд, а всего лишь динамика. В этой связи вспомним Священника Павла Флоренского (влияние Флоренского на Булгакова известно) и его понятие «потенциальная и актуальная бесконечность», где потенциальная бесконечность (ПБ) выражается переменным (например время, дифференциалы), а актуальная бесконечность (АБ) – постоянным/константой (познается не числом, а символом), как любое понятие или теорема. Итак, бесконечная непрерывность эквивалентна (более или менее) потенциальной бесконечности Флорен-

---

перспективе это восходит к Канту). Мы же (полагаю, что первыми стали исследовать эту проблему С. Неклюдов и я) исходим из математического (топологического) понятия пространства: пространством в этом смысле называется множество объектов (точек), между которыми существует отношение непрерывности....С этой точки зрения пространство – универсальный язык моделирования» (Лотман 1997, 270).

ского, а конечная непрерывность – актуальной бесконечности (Флоренский 1914/1990, I, ч. 2, 494–499).

Теперь рассмотрим те же пространственные отношения (точечное – дом, линейное – дорога) у Булгакова, который, исходя из определений бесконечности, уже по-новому, в отличие от Гоголя, представляет и уничтожает пространственные границы в своем тексте. Пространство (и время) у Булгакова существенно менее ограничено, чем у Гоголя. К примеру, вспомним разговор Воланда с Бездомным и Берлиозом о завтраке с Кантом; перемещение Стёпы Лиходеева из Москвы в Ялту, появление Берлиоза на балу Сатаны, внезапное перемещение Мастера с Маргаритой в подвальную квартиру, встреча Иешуа и Пилата в загробном мире (подобное явление имеет место и у Замятина в «Рассказе о самом главном» в пересечении миров и существовании неевклидова пространства). Есть множество других примеров, в которых главные действующие лица (точнее, все, кроме Бездомного) перемещаются из одной пространственно-временной плоскости в другую, включая и загробный мир. Но движение в пространстве не ограничивается перемещением персонажей (героев). Что особенно интересно – это куски ломающегося пространства, которые обнаруживаются через отдельные фразы, вдруг врывающиеся в повествование (см. у Лотмана: «обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства;» «пространство ломается при скоростях больших скорости света... и тогда наступают качественно новые условия существования пространства, характеризующиеся мнимыми параметрами»; Лотман 1992а, 104).

Например, во второй главе Понтий Пилат говорит: «О боги, боги, яду мне, яду...», и мы хорошо знаем, что только Пилат использует архаичную форму «боги», которая вдруг, ни с того, ни с сего возникает в пятой главе в доме Грибоедова в полночь, причем вся фраза произносится неизвестно кем. Таким образом, булгаковское пространство построено так, что два мира сталкиваются и переливаются в точке антидома (в первом случае, антидом – дворец Пилата, а во втором, антидом – дом Грибоедова). Такое построение абсолютно адекватно отражает лотмановское понятие «текст в тексте» (у Замятина в «Рассказе о самом главном» антидом охватывает вселенную и столкновение двух планет также происходит в «точке» антидома).

Итак, по нашему мнению, Булгаков предлагает новое моделирование художественного пространства, в котором возможно три вида направленности:

- истинная дорога (бесконечная непрерывность)
- ложная дорога (конечная непрерывность)
- бездорожье/отсутствие дороги (конечная непрерывность, т.е. покой)

Смерть Берлиоза неотвратима и окончательна – он лишён загробной жизни (т. е. мы имеем дело с проявлением *конечной прерывности* в результате принятия Берлиозом ложной дороги); Иешуа и Пилат продолжают свой вечный разговор, идя по бесконечной дороге истины, а сам Мастер находит покой, долгожданный вечный дом, освобождённый от дорог и лишённый движения.



В итоге, Булгаков переопределяет отношение к стремлению найти дом, совмещая его с желанием найти покой, т.е. дальше не двигаться. Именно в таком идеальном доме-очаге души Мастера нашла покой. И это место покоя души находится в другой, не земной, плоскости существования. С одной стороны, может показаться, что такое переопределение ведёт к парадоксу в смысле построения непрерывного и прерывного художественного пространства в контексте бесконечного и конечного. Однако, это не так, если учесть работы Флоренского о потенциальной и актуальной бесконечностях (Флоренский 1914/1990). Для Мастера достижение вечного дома является синтезом поиска истины, выраженной стабильностью окружающего пространства и постоянством присутствия возлюбленной (Маргариты). Иешуа с Пилатом выбирают более традиционный путь – для них истинная дорога и есть дом. Судьба Берлиоза служит примером последствий выбора ложной дороги – уничтожение, вечная смерть. К концу романа все темпоральные и географические границы, обозначенные в начале романа, взрываются, разламываются, растворяясь в бесконечности.

В то время как Мастер с Маргаритой в поисках своего потерянного рая умирают, таким образом обретая его в вечном покое небытия, т.е. в *бесконечности актуальной*, герои Замятина проповедуют диалектику бессмертия; и дорогу, как диалектический путь, «грандиозной параболой уносящую мир в бесконечность» (Замятин, «Завтра»), но в бесконечность потенциальную, в которой нет места энтропии.<sup>3</sup> Душа, являясь образующей

<sup>3</sup> Один из главных принципов построения художественного пространства у Замятина выражается в оппозиции «энергия-энтропия». Согласно Замятину, писатель должен не только понять законы энергии и энтропии, но он еще должен «уже сегодня еретически говорить о завтра». «Вредная литература полезнее полезной: потому что она *антиэнтропийна*...она права через полтора века лет» («О литературе, революции, энтропии, и прочем»; Замятин 1988, 447).

константой булгаковского вечного дома в терминах замятинской философии предстает перед нами как «живая-мертвая» (Замятин, «О литературе, революции, энтропии и прочем»; Замятин 1988, 449), в то время как у Замятина душа – «живая-живая» – субстанция вечного движения духа, умиротворяющего только чтобы родиться снова и снова...

В «Рассказе о самом главном» Замятина мы видим интересное развитие построения структуры текста, начатое человечьими кусочками в «Уездном» и «На куличках», продолженное раздроблением миров в «Драконе», но уже с новой чертой удивительной скорости движения из разных миров в неизвестность, и законченное здесь катаклизмом столкновения разных планет. Когда рассказ вышел в печать в 1924-м году в «Русском современнике» критики характеризовали его как произведение, в котором автор «несколько не похож на профессиональных отражателей революционного быта. Его, как и Горького, волнует внутренний мир человека, влечет в затасанную глубь подсознания» (Барабанов 1988, 546). Горький писал, что «Рассказ, написанный по Эйнштейну, как, например, у Замятина, это уже не искусство, а попытка иллюстрировать некую философскую теорию». Однако многие критики считали рассказ неудачным: он «ничего нового или выдающегося не представляет; [...] второй, звездный эпизод еще слабее и банальнее; [...] если старые формы в этом рассказе и преодолены, то наряду с ними преодолена и основная особенность художественного слова – его способность волновать читателя» (там же, 546–548).

Не остается ни малейшего сомнения в том, что современники Замятина не поняли «Рассказ о самом главном», читая его вне контекста предыдущих замятинских текстов, где уже обозначено множество миров (см. рассказ «Дракон») и повествование построено параллельными текстами, в том числе математическими, числовыми, визуальными и цветовыми на оси смещения времен (особенно см. роман *Мы*).

«Рассказ о самом главном» политематичен, в нем заложены такие темы, как город и деревня, проблемы советской власти и диктатуры пролетариата, локальные всплшки гражданской войны после ее завершения, а также мужчина и женщина, любовь и готовность к самопожертвованию. Одна из тайн мастерства Замятина состоит в этой способности набором кратчайших эпизодов, обрывков, импульсов предельно расширить пространство изображения, представляя безграничность жизни и предопределяя авторскую и читательскую потребность в ее целостном осмыслении. Это многообразие скрепляется сюжетным конфликтом, выраженным столкновением двух отношений к социальному устройству мира. Келбуйские отказываются признавать назначенного советскими председателя Филимошку, беднее которого в деревне нет, что и приводит к вооруженному столкновению и подавлению мятежа и расстрелу главного героя, представляющего келбуй-

скую сторону. Однако, как само сюжетное событие, так и все многообразие изображаемой жизни, на фоне которого оно происходит, является лишь поводом и основой осмысления фундаментальных понятий бытия. Автор использует множество вербальных и композиционных приемов для создания художественного пространства текста. Уже во втором абзаце рассказа: «По ту сторону моста – орловские, советские мужики в глиняных рубахах, по эту сторону – неприятель: пестрые келбуйские мужики» по существу задан основной конфликт текста. Однако этот конфликт не исчерпывается простым бинарным сопоставлением, и не может быть понят без параллельного «звездного» сюжета, взаимосвязей и пересечений всех трех основных составляющих замятинского художественного пространства.

Как у Булгакова в структуре *Мастера и Маргариты* (московский и ершалаимский тексты), Замятин объединяет две линии повествования (на разных планетах: «Земля» и «Звезда»). На Звезде кончается кислород и она летит прямо на столкновение с Землей. Читая этот рассказ, мы имеем дело, как Горький правильно отметил, со сложнейшим текстом о философии жизни и, я бы добавила, о бессмертии жизни (души). Момент пересечения миров является одним из главных событий рассказа. Происходит это в Духов день (25-го мая). Значимость Духова дня нельзя игнорировать (вспомним, что у Замятина «не бывает случайных образов») и придется объяснить значение этого дня, чтобы понять «самое главное». Чтобы лучше представить замысел Замятина, обратим внимание на действующих лиц в рассказе – Куковеров, Дорда, Талия, мать Дорды, Rhoralocera, «я» («новые, огненные»), Мать на звезде, невестка, ее два сына (младший, слепой будет убит в конце концов своим старшим братом).

Куковеров, келбуйский, влюблен в молодую, 18-летнюю девушку, Талию; он описан как сильно курящий человек с желтым пальцем, у него никогда нет спичек, волосы как пепел («кудрявые» и «курчавые»), ему не долго осталось жить; он зажигает папиросы луной и слышит (или ему кажется, что слышит) неслышимое слово Тали. Его фамилия ассоциируется с куколкой (см. Rhoralocera) и с кукушкой («скажи сколько мне жить»). Талия любит Куковерова и пытается его спасти от расстрела, обращаясь к Дорде. Rhoralocera влезает на талины колени, она гладит ему спинку и говорит ему «одно неслышимое слово».

Дорда – главный орловский-советский, весь металлический с заряженными глазами. Он сидел вместе с Куковеровым при старом режиме, живет у матери. Он описан как «револьвер»; дает Куковерову шанс убить его и убежать, нарочно оставляя свой пистолет на столе. Он любит Куковерова, своего старого друга и товарища. Может быть он вспоминает, как мать провожая его, все причитала: «С Христом все трудящие были – пастухи, волхвы, и ангелы».

Rhoralosega – желто-розовый червь, «я» в этом мире, с рогом на хвосте. Ему, немому, сегодня умереть – в куколку. Rhoralosega – как кусок динамита – готовится взорваться, разлететься на кусочки и превратиться в новое целое существо.<sup>4</sup>

На звезде тоже есть Мать (с большой буквы) – мраморная, каменная с желтой тысячелетней улыбкой; губы у нее свиты в тугое кольцо – как умирающий в куколку Rhoralosega. Ее младший сын слепой, держит голову по-птичь, согнутую на бок шеи. Старший сын убивает младшего брата, вытягивает голову в плечи по-черепаши. У его жены зеленые глаза; ее показывают в акте совокупления.

Следует отметить еще одно действующее лицо – «я» – которое проходит через весь сюжет, где «я» относится к червю Rhoralosega, к орловским и к келбуйским (см. также «я стреляю в себя, мчусь через мост»; «в багровом пламени – новые, огненные я, и потом в белом теплом тумане...»; «Я одна – я, Мать, живу тысячу кругов – я одна знаю, куда»; «И я – человек. Если бы не быть человеком, если б...»).

Художественное пространство у Замятина еще менее ограничено, чем у Булгакова и Гоголя. К примеру, каменная баба по пояс в земле – та же самая Мать со звезды, которая погибнет со своими детьми без воздуха – она уже находится среди Куковерова и Тали – именно в Духов день. Уже случилось столкновение планет в самом начале рассказа, – времена сменялись (вспомним как лопнула пружина часов у Куковерова; несущийся день, несущиеся синие куски). Почти гоголевская фантасмагория быта и в замятинском пространстве обусловлена дьявольскими силами социального мира, действующими на существующий параллельно, внутренний мир человека и в конце концов вызывающими разлад души и тела. Но параллельные линии, не пересекающиеся в евклидовой геометрии, обязательно пересекаются в замятинском неевклидовом пространстве (эта тема хорошо развита в романе *Мы*). Поэтому мать Дорды смотрит на своего сына, предвидев его неизбежную гибель, как и Мать на звезде, глядя на своих сыновей, предвидит, что старший убьет младшего (обратим внимание на жилку Дорды и убитого мальчика на звезде). Итак, в замятинском тексте есть только точки – «кусочки» – человечьи, птичьи, черепаши – точки, которые собираются вместе и распускаются как цветы во взрыве, приводящем непременно к рождению новой жизни. И эта новая жизнь не в загробном мире, а в человеческом, реальном мире.

Самая интересная инновация замятинского текста – это повествовательное «я», которое одновременно находится рядом со всеми во всех временах

<sup>4</sup> Rhoralosega – неологизм, придуманный Замятиным для «Рассказа о самом главном». Это слово состоит из двух корней: первый – греческий (ропало(н) – «палка»), и второй – латинский (sega – «воск, сера, составляющая часть взрывчатого вещества»).

– с Талей и Куковеровым, с Матерью и детьми на звезде, с келбуйскими и орловскими, с червяком – Rhopalosega – живое или мёртвое, но всегда рядом со всеми, передавая их ощущения и мучения. Этот постоянный повествователь в известной степени ассоциируется с приходом Святого Духа после вознесения Христа (в Троицу/Духов день). Парадокс здесь состоит в том, что 25го мая 1922 года действительно был праздник, только другой – Вознесенье Господне, когда Христос воснесся в Небеса и оставил человечество временно – до прихода Святого Духа в Троицу (через 10 дней согласно библейскому тексту). Тот христианский святой дух является частью Троицы и вечно утешает в самые страшные моменты жизни, никогда не отлучаясь. И авторское «я» также сопровождает каждого из героев рассказа. В этой связи вспоминаем слова Замятина о случайных образах и синтетизме: «Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: они – только искры, они живут одну секунду – и тухнут, забываются. Случайный образ – от неумения сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить» («О синтетизме»; Замятин 1988, 417).

Если у Гоголя расширение художественного пространства (по словам Лотмана) «превращается в бездонность, невозможную для жизни», то у Замятина распавшееся на куски пространство бытия (от «На куличках» до романа *Мы*) в конце концов, пройдя огонь и воды, и медные трубы, в «Рассказе о самом главном» трансформируется в потенциально бесконечное (т.е. переменное) пространство, в котором самое главное (и это сказано во время братоубийственной войны) – «смерти нет». Думается, что Куковеров на самом деле отличается от Дорды в основном тем, что он постиг истину – смерти нет, а Дорда еще не дордел (дозрел) до этой истины.<sup>5</sup> То, что оба обречены – бесспорно. Но это все-таки не самое главное....

Замятин выбрал одну из сложнейших, болезненных тем человеческой истории – гражданскую войну; когда брат убивает брата, сын – отца. Когда душа человеческая более всего страдает и рвётся на части. И эта душа всё равно живёт и будет жить, несмотря на все ужасы жизни на земле или даже на звезде – неважно – во вселенной. Потому что у Замятина нет предела души ни во времени, ни в пространстве. Душа по Замятину – субстанция общечеловеческая, общеприродная: она и келбуйская и орловская, белая и красная, русская и нерусская, земная и инопланетная, человечья и червячья.

<sup>5</sup> Следует отметить, что Замятин очень часто включает в свои произведения неологизмы, образованные из разных языков, числительных и изобразительных фигур, и спорные этимологии (например, слово «синтетизм» вместо «синтез»; названия действующих лиц в романе *Мы*, и т.д.). Замятин, в качестве еретика, считает необходимым создавать новые формы и значения, расширять семантическое поле слова, отрицать сегодняшнюю правду, и все это чтобы бороться с «энтропией человеческой мысли» (Замятин 1988, 447).

В конце своего произведения Замятин собирает куски раздробленных миров и времён в зачатие новой и в то же время вечной души. И когда кажется, что это – всё – конец, «она навек погибла», как в *Фаусте*, мы будто слышим вновь всё тот же «Голос свыше: спасена».

### Л и т е р а т у р а

- Andrews E. 2003. *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*. Toronto.
- Andrews E., T. Lahusen, E. Maksimova. 1994. *О синтетизме, математике, и прочем... Роман «Мы» Е.И. Замятина*. СПб.
- Барабанов Е. 1988. «Комментарии», Евгений Замятин. *Сочинения*. М., 524–575
- Замятин Е.И. 1988. *Сочинения*. М.
- Лотман Ю.М. 1992а. *Культура и взрыв*. М.
- Лотман Ю.М. 1992б. *Избранные статьи в трех томах*. Таллинн.
- Лотман Ю.М. 1997. *Письма. 1940–1993*. М.
- Лотман Ю.М. 2000. *Семиосфера*. СПб.
- Флоренский П.А. 1914/1990. *Столп и утверждение истины*. Т. I. М.
- Флоренский П.А. 1922. *Мнимости в геометрии*. М.
- Чудакова М.О. 1988. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. М.



В.В. Абашев

**СЕЕТСЯ В НЕМОЩИ, ВОССТАЕТ В СИЛЕ...  
О ДУШЕ И ТЕЛЕ В ПОЭЗИИ ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА**

Дано мне тело – что мне делать с ним,  
Таким единым и таким моим?

Ходасевич поэт одной темы. Начиная с известной статьи Владимира Вейдле 1928 года, общепризнано, что дихотомия души и тела в его поэзии имеет «едва ли не всеохватывающий характер» (Богомолов 1999, 116),<sup>1</sup> и ее вариации образуют экзистенциальную драматургию главных книг поэта: *Путем зерна*, *Тяжелая Лира* и *Европейская ночь*.

Но, может быть, именно в силу самоочевидности этой темы, после Вейдле в ее содержательные аспекты исследователи далеко не углублялись, варьируя уже высказанные суждения. Исключением была работа Ю.И. Левина (1986), наметившего новые направления для осмысления темы о душе и теле, но его ценные заметки дальнейшего развития не получили. Другие отечественные авторы, как правило, ограничивались указанием на дуализм души и тела как на общий тематический и проблемный фон творчества Ходасевича, разрабатывая в основном проблемы его историко-литературных отношений и поэтики. В итоге и сегодня эта кардинальная для понимания творчества Ходасевича тема остается в сущности неразработанной в той степени, которой заслуживает.

Поэтому, обращаясь напрямую к проблеме репрезентации души и тела у Ходасевича, мы оказываемся перед проблемой слишком обширной, и требуется сразу выделить для себя какой-то относительно обозримый участок. Это будут два вопроса: первый о собственном телесном опыте как источнике художественного опыта Ходасевича, второй – об идеальном преобразении данного природой личного биографического тела как одной из экстремальных целей его творчества.

---

<sup>1</sup> См. также: «Кажется, что поэт даже повторяется, перепевает одно и то же. Однако это впечатление может создаться лишь на тематическом уровне. На самом же деле тема у него живет в таких неповторимо отобранных подробностях внешнего и внутреннего мира, что каждый раз воспринимается, ощущается по-новому, не так, как прежде. Да и предстает это противоречие [души и тела. – В.А.] в разных вариациях, в разных поворотах, так что мы видим одно и то же, все время его уточняя, по-новому ощущая, постигая те грани, которых прежде не замечали» (Богомолов 1999, 116).

Во-первых, хотелось бы понять, почему для Ходасевича тема онтологического дуализма человека стала так действительно «всеохватывающей»? Почему, превратим утверждение Вейдле в вопрос, «никто до Ходасевича раздвоения не переживал так последовательно, осязательно, конкретно, – так ежедневно, так буднично» (Вейдле 1989, 153)?

Ответ, в сущности, прост. Есть очевидное обстоятельство жизни Ходасевича, которое почему-то в связь с его творчеством последовательно и системно никем не приводилось.<sup>2</sup> Это обстоятельство – болезнь и боль. Ходасевич был очень больным человеком. Он едва не умер в младенчестве, с 6 лет его мучили хронические бронхиты, в 1916 году он приобрел туберкулез позвоночника, с 1920 года начался постоянно возобновляющийся и жестокий фурункулез, его мучили камни в почках, большая печень, люмбаго, экзема на руках и лице. Эти общеизвестные (они рассыпаны в автобиографической прозе, письмах, воспоминаниях современников) сведения из «медицинской карты» Ходасевича нельзя вывести за рамки обсуждения его творчества уже потому, что болезнь как обстоятельство, как ситуация, как метафора прочно вписана в, условно говоря, ходасевический текст.

«Отделять стихи от Ходасевича и Ходасевича от его стихов – это разрывать живую ткань» (Гиппиус 1990, 102). Суждение Гиппиус оказывается верным и в том частном смысле, который она в эти слова не вкладывала. А именно, в том, что телесность Ходасевича как фигура его стихов и собственно физическая его телесность, образ которой мы обнаруживаем в мемуарной прозе, была предметом его (и других) постоянной рефлексии.

Ходасевич пишет о своих болезнях в автобиографической прозе, в переписке, в стихотворениях. Болезнь стала знаком Ходасевича в воспоминаниях о нем. Иначе говоря, болезнь была не только биографическим, но и семиотическим фактом жизни поэта, фактором творчества. Порой буквальным. Болезни ранили тело, оставляя на нем слишком видимые и вызывающие неприязнь окружающих знаки. «Печать знания на челе», – это ведь в своем биографическом первоисточнике метафоризированное как знак избранничества или печать проклятия пятно экземы на лбу, которое Ходасевич скрывал длинной челкой.

Болезни Ходасевича были зачастую мучительными. Боль испытывает душу телом. Онтологический дуализм человека, внутреннюю границу в его наличном составе она делает телесно ощутимым фактом. Поэтому действи-

<sup>2</sup> Справедливости ради отметим, что подход к подобной постановке вопроса намечен у Ю. Левина: «Стоит [...] упомянуть об обстоятельствах биографического – или социально-психологического свойства, быть может, способствовавших выработке у Ходасевича концепции об автономности души, или стимулировавших ее усвоение. Ходасевич не мог не ощущать резкого несоответствия своего повседневного бытия – всегда неустроенного и бедного [...] своей физической болезненности и немощи и внешней невзрачности [...] и вольного творческого полета духа в часы творчества» (Левин 1986, 78).

тельно мучительный разлад души и тела для Ходасевича не был проблемой отвлеченной, поэтому он и переживал его «так последовательно, осязательно, конкретно, – так ежедневно, так буднично». Боль может, конечно, подчинить душу телу, как она подчинила страху смерти, по мнению Ходасевича, Анненского, но может и предельно обострить жизнь души.<sup>3</sup> Роль болезни и боли в душевной жизни – предмет религиозного опыта. «В мариологии есть много примеров того, – размышлял архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий), – что сильнеешие повреждения тела, жесточайшие мучения могут вызвать угасание феноменального сознания и пробуждение внутреннего трансцендентального сознания» (Святитель Лука 2001, 272).<sup>4</sup> Это как раз случай Ходасевича. Болезнь предьявляла Ходасевичу вызов, и творчество его было ответом на вызов боли.

К случаю Ходасевича прямое отношение имеют размышления Льва Шестова о причинах, которые вынуждают человека вступить в ту «область человеческого духа, которая не видела еще добровольцев» – в область трагедии (Шестов 2001, 144). Если использовать его определение, то Ходасевич был типичным человеком трагедии. К нему прямо можно отнести рассуждение Шестова о судьбе Достоевского и Ницше, которых из «колеи обыкновенности [...] выбил случай. Если бы не каторга у одного и не ужасная болезнь другого, они бы и не догадались, как не догадывается большинство людей, что они по рукам и по ногам скованы цепями» (Шестов 2001, 294).<sup>5</sup> Ю. Левин справедливо заметил, что Ходасевичу в высшей степени был свойственен «нравственно-эстетический экстремизм» (Левин 1986, 44). К этому определению можно добавить только, что его экстремизм был хотя бы в исходных посылах вынужденным следствием жизненной ситуации, в которую загоняла Ходасевича болезнь. И выводом из нее. Творческим.

Болезнь заставляет постоянно чувствовать тело и слушать его, и такая привычка многое определяет во взгляде человека на вещи. У Ходасевича взгляд исключительно внимательный к телу. Своему и чужому. И это

3 «Маленькое „я“ надо сжечь, чтоб из непа встало иное, очищенное и расширенное [...] Анненский всю жизнь думал о своем „я“ и не мог из него выбраться». (1996–1997.2, 106).

4 Ср. также у него: «Из житий многих святых известно, что долгие, изнуряющие болезни были большим благодеянием для них, ибо смиряли страсти, лишали впечатлений мирской жизни с ее шумом и сутолокой, отвлекающей от углубления в тайники духа. Это хорошо понимали и глубоко ценили христианские и буддийские анахореты, стремившиеся заглушить все внешние впечатления жизнью в пустыне, постоянным самоуглублением и молитвой, покорить духу плоть постом и бдением, даже стоянием на столпе» (Святитель Лука 2001, 272).

5 Ср. так же: «Против оков обязательности законов природы и человеческой морали, [они] восставали не по доброй воле: их, точно крепостных [...] насильно принуждали к свободе» (Шестов 2001, 294).

сказывалось в самых повседневных отношениях. Вот колоритный штрих из воспоминаний Н. Берберовой:

Когда я впервые познакомилась с Рудневым, Ходасевич мне сказал очень тихо: «Это Руднев. Он готовил бомбу, и ему оторвало палец. Видишь, мизинца не хватает». Когда я знакомилась с Керенским, Ходасевич меня предупредил: «Это – Керенский. Он страшно кричит. У него одна почка» (Берберова 1996, 349).

Это взгляд специфически внимательный к телесному ущербу, как бы не только предполагающий, но и по себе знающий о более чем тесной связи тела и души, о том, как может повлиять на «философию» человека его больные почки.

Тем же внимательным к жизни тела взглядом Ходасевич наблюдает жизнь художника и жизнь текста. У него встречаем проявления телесного, почти анатомического, переживание поэзии:

Мастерство, ремесло – скорлупа, внешняя оболочка искусства [...] В поэзии она тоньше, чем в других искусствах, нечто вроде слизистой оболочки [...] Поэтому, касаясь ее, тотчас попадаем в живое, чувствительное тело (1996–1997.2, 14).

Он видел следы болезни в текстах других. Болезнь и поэзия, испытание души телом – тема его замечательной статьи об Анненском (1921):

У Анненского был порок сердца. Он знал, что смерть может случиться в любую секунду. [...] Когда читаешь его стихи, то, кажется, чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритмы стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои. Это – стихи задышающегося человека (там же, 96).

Такой – от тела к тексту – подход законен и по отношению к поэтике Ходасевича. Набоков подметил, что на поэзии Ходасевича есть некий «оптическое-аптекарьско-химическо-анатомический» (Набоков 1997, 30) или медицинский налет, имея в виду специфическую точность в фиксации телесных деталей. Действительно, стихи Ходасевича пестрят точными телесными подробностями. Они выстраиваются в достаточно обширный, для того, чтобы создать общий колорит, ряд: «замирает сердце, как в тисках, от лишнего стакана чаю» (1996.1, 177); сердце «глухое биенье замедлит порою слегка» (там же, 189); «томясь в моем бессильном теле» (там же, 149); «в ладонь впивались ногти На стиснутой руке» (там же, 155); «услышу [...] как на груди моей ты робко переменишь мешок со льдом» (там же, 150); «на согнутых плечах» (там же, 141); «ложится иней на мертвый лоб» (там

же, 156); «задыхаясь под шубой, иду, Как больная рыба по дну морскому [...] Раскрываю запекшийся рот, Жадно ловлю отсыревший воздух» (там же, 157); «глухое тело» (там же, 158); «Прорезываться начал дух, Как зуб из-под припукших десен» (там же, 214); «Неузнанный проходит Каин С экземою между бровей» (там же, 253); «Цинготный запах изо ртов» (там же, 343).

Замечание Набокова об анатомическом или медицинском налете на стихах Ходасевича справедливо и в почти буквальном смысле. Стоит заметить, что Ходасевич подробно и порой медицински точно знал тело. Не только «любил поговорить о болезнях», как отметил В. Яновский (Яновский 1993, 215), но и знал предмет специально. «Проштудировал», например, два тома *Оперативной гинекологии* профессора А.П. Губарева, так что позднее при личной встрече с почтенным автором мог вести с ним разговоры на его профессиональные темы. Любопытно, что вопросами гинекологии Ходасевич заинтересовался не праздно, а в целях «одной предполагавшейся работы».<sup>6</sup> Полученное следифическое знание не прошло мимо стихов. Едва ли не ему обязано своей подробностью такое вот гинекологически точное описание плода во чреве матери:

Морщинистый, сомкнувший плотно веки,  
Скрестивший руки, ноги подвернувший,  
Предвечным сном покоится младенец –  
Вниз головой. Последние часы  
Чрез пуповину, вьющуюся тонким  
Канатиком досасывает он  
Из матери живые соки... (1996–1997.1, 337)

В поле так ориентированной поэтики у Ходасевича даже мистический опыт постижения иного предстает как телесная практика, которую можно было и соответственно описать – почти как практическое наставление для тренинга: «Закрой глаза и падай, ладай, /Как навзничь – в самого себя. [...] И закатив глаза под веки, /Движенье крови затая, /Вдохни минувший сумрак некий, /Утробный сумрак бытия. /Как всадник на горбах верблюда, Назад в истоме откачнись, /Замри...» (там же, 238). Аналогично в уникальном посвоему стихотворении «Эпизод» Ходасевич с протокольной точностью во всех нюансах физиологической симптоматики описал пережитый им процесс отделения души от тела. Так опыт тела у Ходасевича входил в поэзию.

<sup>6</sup> «Профессор был автором двухтомной и препочтенной *Оперативной гинекологии*, а я, как раз за год до того, эту книжицу вынужден был проштудировать для одной предполагавшейся работы (которую до конца не довел). Узнав об этом, профессор весьма удивился, приятно осклабился и признал за мной право на существование. С тех пор мы частенько беседовали о прорезывании головки, о повороте на ножку и на прочие тому подобные темы» (1996–1997.4, 268).

«Счастлив, кто падает вниз головой: /Мир для него хоть на миг – а иной» (там же, 261), – эти известные строчки также не только парадокс, но и резюме пережитого опыта. Падение из окна в детстве, когда он чудом спасся, было одним из памятных впечатлений Ходасевича, к нему он возвращался в прозе и стихах.<sup>7</sup> У Ходасевича состояние тела становится источником языка о состоянии мира, и зачастую его собственная соматическая симптоматика переходит в семиотику текста. Так пятно незаживающей экземы на лбу<sup>8</sup> превращается в упомянутую выше «печать знания на челе» в стихотворении «Бельское Устье» (там же, 221), далее в отметину Каина в цикле «У моря» (там же, 253) и оставляет след в прозе «Из неоконченной новости» (1996–1997.3, 52). Это семиотика раненного тела.

Такое смелое введение личного телесного опыта в поэзию, имевшее у Ходасевича биографические основания, находило поддержку и в той культурной традиции, к которой Ходасевич принадлежал. Символизм, с которым Ходасевич был связан органически и душеприказчиком которого он исторически стал, в идеале, в проекте предполагал и особые практики телесной жизни, стимулировавшие «дух тайновиденья тяжелый». Именно так – в экстремуме – следовало понимать сакраментальный призыв Брюсова: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» (Брюсов 1975, 99).

Но если для Брюсова «жреческий нож, рассекающий грудь» и единственно дающий «право на имя поэта» (там же) был все же только словесным жестом, реально в житейской практике ни к чему подобному не обязывавший, то Ходасевич был принужденно поставлен в иную ситуацию. У него на месте подобной риторики размещался собственный вынужденный опыт, и ему специальных усилий для того, чтобы почувствовать себя «священной жертвой» не требовалось. В глубинную проблематику символизма (участие художника в творении нового мира и нового человека) он входил через опыт собственного тела. Но система символизма собственно и позволяла ему осмыслить телесное страдание как необходимый для художника опыт. Прямой путь от опыта тела к творчеству – это путь Ходасевича, убежденного, что «единственный законный путь художества» это путь от опыта к идеям, а не наоборот: «беда, если за «идеями» нет опыта» (1996–1997.2, 335).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> «Я вытягиваю голову, привстаю – и вдруг двор, который был подо мной, стремительно поднимается вверх, все перекувыркивается вверх тормашками» (1996–1997.4, 203).

<sup>8</sup> «У Ходасевича на лбу была неизлечимая экзема, которую он прикрывал челкой. Он считал ее той печатью, которой бог отметил Каина – угрюмого неудачника – в знак его отверженности» (Чуковский 1989, 97).

<sup>9</sup> Это замечание из рецензии на собрание сочинений Бунина. Ходасевич сопоставляет философию и метод Бунина и символистов не к выгоде символистов. Метод Бунина, по Ходасевичу, состоит как раз в том, что «Бунин обогащает нас опытом – не «идеями». А это и есть единственный законный путь художества, неизменно имеющийся в наличии везде, где есть подлинное искусство.

У Ходасевича брюсовский жреческий нож, если и метафора («по нежной плоти человеческой мой нож проводит алый жгут»),<sup>10</sup> то метафора, ове­ществляющая и осмысливающая реальное жизненное обстоятельство – это лезвие боли, рассекающей тело, рана постоянно ноющая в теле. Не случайно поэтому, что именно рана становится одним из резюмирующих определений личности Ходасевича у Н. Берберовой: «С первой минуты он производил впечатление человека нашего времени, отчасти даже раненного нашим временем – и, может быть, насмерть» (Берберова 1996, 156).

Поэтому императив Ходасевича: «Пока вся кровь не выступит из пор, / Пока не выплещешь земные очи – / Не станешь духом» (1996–1997.1, 215), – это не только фигура речи, но и выражение реальной телесной практики и экстремальной духовной установки, ей обусловленной. Не станешь духом, пока не дойдешь до последних пределов телесной боли и не переживешь их. В такой жизненной ситуации творчество приобретало особый личный смысл.

«О, если б мой предсмертный стон облечь в отчетливую оду», – в этих известных строках С.Г. Бочаров находит «предельное высказывание эстетики Ходасевича» (Бочаров 1993, 202). Но едва ли не важнее прочесть здесь и другое: эти строчки формулируют едва ли не основную идеологическую и житнетворческую интенцию Ходасевича. Его экстремальную установку на преображение в творчестве: мира и себя. В идее теургического преображения реальности Ходасевич видел «глубочайшую», и хотя, «быть может, невоплотимую», но и неотменимую для подлинного искусства «правду» символизма (1996–1997.4, 7). Но для него эта правда имела

<sup>10</sup> Н о ж – одно из важных орудий действия в ходасевическом мире. Досье этого мотива с сопровождающими его мотивами раны, пронзания, прорезывания, вообще пронизывания тела чем-то инородным (от ножа до лезвия музыки и колючих лучей радио) весьма обширно. Приведем хотя бы беглый перечень: «Прорезываться начал дух, / Как зуб из-под припухших десен. / [...] / А я останусь тут лежать – / Банкир, заколотый апашем, – / Руками рану зажимать, / Кричать и биться в мире вашем» (1996–1997.1, 214); «Пустынный тянется вдоль переулка дом. / Вот человек идет. Пырнуть его ножом – / К забору прислонится и не охнет. / Потом опустится и ляжет вниз лицом. / И ветерка дыханье снеговое, / И вечера чуть уловимый дым – / Предвестники прекрасного покоя – / Свободно так закружатся над ним. / А люди черными сбегутся муравьями / [...] И будут спрашивать, за что и как убил, – / И не поймет никто, как я его любил» (там же, 218); «По нежной плоти человеческой / Мой нож проводит алый жгут: / Пусть мной целованные плечи / Опять крыльями прорастут!» (там же, 234); «И музыка, музыка, музыка / Вплетается в пень мое, / И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие» (там же, 241); «Лечь бы в платье измятом / Одной, в березнике густом, / И нож под левым, лиловатым, / Еще девическим соском» (там же, 260); «Встаю расслабленный с постели: / Не с Богом бился я в ночи – / Но тайно сквозь меня летели / Колючих радио лучи. / [...] О, если бы вы знали сами, / Европы темные сыны, / Какими вы еще лучами / Неоскутимо пронзены!» (там же, 267).

глубоко личный выстраданный смысл, поскольку его собственное тело представляло его личный «тихий ад» существования.<sup>11</sup>

В такой перспективе – и универсально эсхатологической, и интимно личной, биографической – творчество, текст и письмо, мыслились, в числе прочего, как пространство некоей идеальной телесной практики: предсмертный, нечленораздельный крик – прямое выражение телесной боли – творческим усилием следовало преобразить в нечто стройное, сильное, цельное.<sup>12</sup>

Следует подчеркнуть, что тело для Ходасевича создавало для него проблему даже в простых житейских его отношениях с миром других.<sup>13</sup> Достаточно познакомиться с мемуарной литературой, чтобы убедиться, как часто телесная ущербность поэта, его болезненность служили предметом

<sup>11</sup> Ср.: «Ходасевич, измощенный бессонницами, не находящий себе места: 'Здесь не могу, не могу, не могу жить и писать, там не могу, не могу, не могу жить и писать'. Я видела, как он в эти минуты строит свой собственный 'личный' или 'частный' ад вокруг себя [...] Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать может он только в России, что он не может ни жить, ни писать в России, – и умоляет меня умереть вместе с ним» (Берберова 1996, 258).

<sup>12</sup> Положенный в основу настоящей работы взгляд на текст как на пространство идеальных телесных практик совпадает с тем подходом к письму, который развивает В.А. Подорога. Анализируя коммуникативные стратегии философского письма Кьеркегора, Ницше и Хайдеггера, он показал, что даже философский текст имеет имманентный ему «телесный план», который «всегда присутствует в любой мысли, сколько бы та ни выработывала защитных мер [...] пытаюсь отстраниться от него, как несущественного, случайного» (Подорога 1993, 16). Иначе говоря, в создании (чтении) произведения автор (читатель) участвует не только чистым сознанием, но и целостно – телом. В таком ракурсе текст (и художественный прежде всего) открывается как пространство, где идеально разрешаются / снимаются конфликты тела и души. Природное, биографически унаследованное тело, как бы не поспевающее за полетом души, претерпевает в тексте желанную трансформацию – освобождается от боли, бессилия, ущербности, становится мощным, прекрасным, желаемым – другим. Как одно из измерений текста формируется трансфизическая телесность автора, соответствующая его экзистенциальным и духовным притязаниям.

<sup>13</sup> Вопрос о жизни Ходасевича в литературном кругу, которого мы здесь касаемся, сложный. Мемуары Ходасевича, по мнению Н.А. Богомолова (Богомолов 1995, 119 и далее), задают (намеренно или нет – другое дело) упрощенное восприятие его литературных отношений, создавая представление о преобладающе уединенном его бытии в литературе. Благодаря *Некрололю*, Ходасевич, как правило, воспринимается как отстраненный от литературных драм бесплощадно трезвый и язвительный наблюдатель, как бы вознесенный над суетными заботами о повседневных поведенческих тактиках в отношениях с другими. Между тем, как показал Богомолов, непосредственные свидетельства литературной жизни (переписка и дневники современников) убеждают, что заботы такого рода, на первых порах в особенности, но в немалой степени и в последующем, составляли для Ходасевича серьезную проблему. Но поскольку любые отношения невозможно отвлечь от телесных впечатлений и реакций, нам бы хотелось добавить, что неизбежно восприятие внешности Ходасевича играло существенную роль в его отношениях с другими. Удельный вес и модальность телесных характеристик в воспоминаниях о Ходасевиче это подтверждает: черты внешности становились терминами и аргументами (или уликой) в мотивации личной позиции современников в отношении к Ходасевичу.

недоброжелательных оценок и прямых нападок. Квинтэссенцию мстительной неприязни находим у Андрея Белого:

Жалкий, зеленый, больной, с личиком трупики, с выражением зеленоглазой змеи, мне казался порою юнцом, убежавшим из склепа, где он познакомился уже с червем; вздев пенсне, расчесавши пробориком черные волосы, серый пиджак натянувши на гордую грудку, года удивлял нас умением кусать и себя и других, в этом качестве напоминающая скорлупчатого скорпиончика (Белый 1990, 223).

Близок Андрею Белому мемуарный портрет Василия Яновского:

Цвет лица Ходасевича – зеленоватый, отравленный, нездоровый. Маленькая, костлявая голова и тяжелые очки [...] Ходасевич страдал особого рода экземой: симметрично, на двух пальцах каждой руки... и бинтовал их. Этими изуродованными пальчиками, сухими, тоненькими, зеленоватыми – червячками, он проворно перебирал карты (Яновский 1993, 111).

Ему вторит Николай Чуковский:

Маленький хилый человечек невзрачного вида. [...] На лбу у него была непроходящая экзема, которую он скрывал под челкой черных волос. Он был близорук и носил пенсне. Маленькое желтоватое личико его все время брезгливо морщилось (Чуковский 1989, 116).

«Тщедушный вид» Ходасевича неприятно поразил при личном знакомстве М.В. Вишняка, в целом благожелательно (и сострадательно) относившего к поэту.<sup>14</sup>

Нетрудно заметить, что общую черту в приведенных описаниях внешности Ходасевича, составляет сравнение его с насекомым. Андрею Белому Ходасевич напомнил «скорлупчатого скорпиончика», Василию Яновскому «маленькой костлявой головой и тяжелыми очками» – муравья, изуродованные экземой пальцы – червей. Насекомоподобность – это, несомненно, выражение предела – «отвращение, злоба и страх» – в неприятии нами чужой телесности. Вопрос о взгляде другого далеко не частный. Ведь через этот враждебный взгляд реализовывалась, в конечном счете, онтология мира сего с его грубой, душной и давящей телесностью, которую остро переживал Ходасевич. Странно было бы предположить, что

<sup>14</sup> Ср.: «Лично познакомилась мы в 1924 году, когда Ходасевич переехал в Париж. Поразил его тщедушный вид и молодость, не шедшая к представлению, которое составлялось при чтении его стихов и достигнутой им уже известности, как бы предполагавшей некоторую «маститость»». (Вишняк 1993, 144). Здесь характерно отмечено расхождение непосредственного впечатления от внешности и ожидаемого, из восприятия стихов выросшего, телесного облика.

хотя бы возможность такого взгляда на себя глазами другого не осознавалась Ходасевичем и не требовала определения ответной стратегии поведения и в житейском плане, и в творческом – в самой интенции и практике письма.

Вопрос о житейских практиках противостояния Ходасевича другим и миру интересен, но здесь мы обсуждаем стратегию ответа на вызов, реализованную в его поэзии. В стихотворении-диптихе «Про себя» (1918, 1919) он сравнил себя с мохнатым пауком, вызывающим отвращение и страх: «Пред ним ребенок спрячется за мать, /И ты сама спешишь его согнать / Рукой брезгливой» (1996–1997.1, 147). Сравнивая себя с отвратительным насекомым, Ходасевич вводит в стихотворение взгляд другого и, в сущности, солидаризуется с ним. Но явленной войне и доступной другим данности ущербного телесного облика он противопоставляет иной – внутренний и трансцендентный – образ самого себя и своей телесности. Природное же биографическое тело оказывается только «личиною низкой и ехидной», скрывающей «чудесный образ» – иной прекрасный облик, вызывающий нарциссический экстаз: «есть во мне прекрасное, но стыдно /Его назвать перед самим собой». Вторая часть диптиха развертывает представление о собственном потаенном облике, собственной идеальной телесности:

Нет, ты не прав, я не собой пленен.  
Что доброго в наемнике усталом?  
Своим чудесным, божеским началом,  
Смотря в себя, я сладко потрясен.

Когда в стихах, в отображеньи малом,  
Мне подлинный мой образ обнажен, –  
Все кажется, что я стою, склонен,  
В вечерний час над водяным зеркалом,

И чтоб мою к себе приблизить высь,  
Гляжу я в глубь, где звезды занялись.  
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,  
Но пламенно оттуда проступает  
Венок из звезд над головой моей (там же, 147).

Поэтическое творчество открывает путь к собственной подлинности и к своему трансцендентному божественному телу, приобретающему здесь почти космический масштаб: «венки из звезд над головой моей».<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Звездный венок из этого стихотворения прямо предвосхищает текущие звезды, которые окружают чело Орфея в «Балладе».

Мотивы лирического диптиха «Про себя» тесно связывают его с группой стихотворений, написанных Ходасевичем в тот же период. Они позволяют расширить контекст для понимания нашей темы.

В нескольких стихотворениях 1918 года: «Обезьяна», «Встреча», «2-го ноября» и «Полдень» Ходасевич описал пережитые им состояния экзистенциальной инспирации, в которой поэт внутренне возвращается к забытому первоначальному миру космической гармонии и встречается/вспоминает свою собственную подлинность – духовный и телесный первообраз: «Срываюсь и лечу туда, где я один, /В моем родном, первоначальном мире, /Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то – /И обретенным вновь...» (там же, 169)

Медиатором такого возвращения к первоистокам мира и себе оказывается во всех перечисленных текстах невинное существо: обезьяна, ребенок или юная девушка, встреченная когда-то в Венеции. Встречая взгляд медиатора и, погружаясь в него, поэт переживает состояние анамнесиса. Он погружается («падает в себя») в глубины собственной памяти, восстанавливая образ первоистоков существования.

[...] хор светил и волн морских,  
Ветров и сфер мне музыкой органной  
Ворвался в уши, загремел, как прежде,  
В иные, незапамятные дни.  
(«Обезьяна»; там же, 173)

[...] пленют в нем (взгляде. – В.А.) те пламенные бури,  
Но выютя в нем те голубые вихри,  
Которые потом звучали мне  
В сиянии солнца, в плеске черных гондол,  
В летучей тени голубя и в красной  
Струе вина.  
(«Встреча»; там же, 170–171)

И пара голубей, плеща крылами,  
Взвилась и закружилась: выше, выше,  
Над тихой Плуцихой, над рекой...  
То падая, то подымаясь, птицы  
Ныряли, точно белые ладьи  
В дали морской.  
(«2 ноября»; там же, 167)

[...] круглясь и розовея,  
Бежало облачко. А выше, выше –  
Темногустая синь, и в ней катились

Незримые, но пламенные звезды,  
Сейчас они пылают над бульваром,  
Над мальчиком и надо мной.  
(«Полдень»; там же, 169)

По приведенным примерам не трудно увидеть, что встреча/возвращение к первоистокам мира и собственной подлинности сопровождается у Ходасевича устойчивым комплексом семантически родственных мотивов. Это ощущение своей включенности в поток мировых стихий, расширение пространства, легкость, полет, кружение, вихрь, хмель.

Мифопоэтическая подоплека этого комплекса открывается достаточно явно и недвусмысленно в стихотворении «Встреча»: «[Тогда] влюбленностью назвал я /Свое волнение. Но теперь я знаю, /Что крепкого вина в тот день вкусил я – /И чувствовал еще в своих устах /Его минутный вкус. /А вечный хмель /Пришел потом» (там же, 170–171). «Вечный хмель», – это определение, памятуя литературный круг и генеалогию Ходасевича, без натяжек можно квалифицировать как проявление дионисийской мифологемы русского символизма. А в такой мифопоэтической перспективе комплекс мотивов, сопровождающие возвращение к собственной подлинности, можно интерпретировать в их связи с восходящей к Ницше символикой дионисийского космического становления-танца.<sup>16</sup>

Эти тексты создают, как представляются, необходимый историко-культурный контекст, который позволяет более полно воспринять смысл одного из ключевых стихотворений Ходасевича «Перед зеркалом»:

Я, я, я. Что за дикое слово!  
Неужели вон тот – это я?  
Разве мама любила такого,  
Желто-серого, полуседого  
И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом  
Танцевавший на дачных балах, –  
Это я, тот, кто каждым ответом  
Желторотым внушает поэтам  
Отвращение, злобу и страх? (там же, 277)

Это стихотворение Вейдле относил к тем немногим, где Ходасевич как бы невольно нарушил свойственный ему внутренний запрет на непосредственный лирический порыв, на спонтанный прорыв в текст личного

<sup>16</sup> Ср. характерное выражение впечатления от чтения Ницше: «Ярче, глубже, изобильнее, проникновеннее глянула в душу жизнь... Мы почувствовали себя и наше солнце восхищенными вихрем мировой пляски» (Иванов 1909, 3).

слишком личного.<sup>17</sup> Тем ценнее и личностно значительней кажется запечатленное здесь событие. В магическом пространстве зеркала-памяти встречаются две разделенные и временем, и, в конечно счете, трансцендентно телесные ипостаси человека. Два образа телесности. Один актуально биографический, желто-серый, полуседой, внушающий отвращение, страх и злобу, другой – утраченный: изящная и воздушная телесность танцующего мальчика.

В этой смысловой точке – идее и образе танца – смыкается биографический и историко-культурный (как мы стремились показать выше) контексты переживания Ходасевичем собственной телесности. Свое биографическое, унаследованное, природой данное тело Ходасевич не ощущал местом собственной идентичности. Тоска по иному телу, адекватному переживаемому духовному творческому порыву, перемещала образ искомой им идеальной телесности и в биографическом плане – в детство, и в трансцендентном – в некий план первозданного истинного бытия, «где все огромно и певуче».

Танцующий мальчик, кажется, вообще одно из драгоценных для Ходасевича ощущений, какая-то стойкая форма памяти и мечты о себе. Сравните сходный момент из мемуарного очерка *Младенчество*:

Я [...] воображал себя на голубой, лунной сцене Большого театра, в трико, с застывшей улыбкой на лице, округленно поднявшим левую руку, а правой – поддерживающим танцовщицу в белой пачке, усеянной золотыми блестками (1996–1997.4, 196)

Воспоминания о детском увлечении Ходасевич сопроводил в мемуарном очерке вряд ли напускным сожалением: «я и теперь иногда жалею, что не довелось мне стать танцовщиком» (там же, 198).

Обращение к образам танца у Ходасевича представляется нам мотивом для него принципиально важным и многозначительным. А потому и требующим более внимательного биографического, текстологического и культурологического комментария, ибо позволяет увидеть главную тему Ходасевича о душе и теле в новом ракурсе: танец как путь к новой идеальной телесности.

Детское увлечение Ходасевича балетом всем хорошо известно, но комментируется, как правило, лишь как биографический факт к дальнейшему поэтическому творчеству нейтральный.<sup>18</sup> Между тем сам Ходасевич смотрел на свое увлечение иначе: «Все мое детство окрашено страстью к

<sup>17</sup> «Есть у него два или три стихотворения на очень личные темы, мало чем связанные с основной темой его книг, такие, что хочется их говорить про себя закрыв лицо руками, – и их тоже следует отнести к лучшему, что им написано. Таково нежное *В заседании* [...] Таково жестокое *Перед зеркалом*» (Вейдле 1989, 159).

<sup>18</sup> См., например, освещение этого момента у Н.А. Богомолова (1999, 84).

балету и не вспоминается мне иначе, как в связи с ним. Балет возымел решительное влияние на всю мою жизнь, на то, как слагались впоследствии мои вкусы, пристрастия, интересы», – писал он в биографическом очерке «Младенчество» (там же, 197). Хотя бы поэтому к теме танца в жизни Ходасевича следовало бы отнестись с большим вниманием.

Начнем с беглого перечня основных вех темы танца в биографической канве Ходасевича.

По воспоминаниям Ходасевича, вопрос о его поступлении в театральное училище рассматривался в семье серьезно. Однако профессиональные занятия балетом для Ходасевича были невозможны по состоянию здоровья. Запретил семейный врач: слабые легкие не могли справиться с необходимыми нагрузками (там же, 198). На мечте о сцене пришлось поставить крест. Это не означало, что танец из жизни Ходасевича ушел: «утешение находил я в том, что сделался усерднейшим посетителем дачных танцулек и всевозможных балов – в Благородном собрании, в Охотничьем клубе и т. д.» (там же, 296). Отсюда позднее в его стихах и появился, видимо, «мальчик, в Останкине летом танцевавший на дачных балах». Танцевальная эпоха захватила и юность Ходасевича. В «канве автобиографии», написанной по просьбе Н. Берберовой, пометками: «Балеты», «Танцы» и «Балы» он испещряет летопись с 1891 по 1901, до 15 лет (Берберова 1996, 181).

Прикосновенность к миру танца можно проследить в жизни Ходасевича и позднее. Тема танца окрасила, в частности, его ранние любовные истории. Танцовщицей, выступавшей в концертах студии Э.И. Рабинек, была Е.В. Муратова, которой Ходасевич был увлечен в 1911 году, ездил за ней в Италию.<sup>19</sup> Занятия и выступления учениц школы Э.И. Рабинек Ходасевич посещал и далее, в 1912–1916 гг., увлеченный студисткой Татьяной Саввинской.<sup>20</sup> Школа Э.И. Рабинек в Москве – это уже знак новой эпохи в истории танца в России. Она была последовательницей Айседоры Дункан, одним из главных деятелей русского дунканизма.

В воспоминаниях Н. Берберовой фигура Ходасевича так же появляется однажды на фоне мира танца, уже авангардного. Яркое, эмоционально и символически насыщенное воспоминание она сохранила о первом вечере в Париже. Тогда Э.И. Гржебин повел их на вечер русского балета. Поднимаясь по лестнице, они с Ходасевичем долго следили свое, парой,

<sup>19</sup> В воспоминаниях о поездке в Италию и отношениях с Ходасевичем есть характерная запись: «Я 'танцовщица'. Владислав лечится от туберкулеза в Нерви» (1996–1997, 1, 504).

<sup>20</sup> Свидетельство об этом увлечении есть в воспоминаниях А.И. Ходасевич: «Владя [...] охотно посещал выступления школы Рабинек. Ему там особенно нравилась одна из учениц этой школы – Таня Саввинская, с которой он был знаком и даже бывал у нее дома» (Ходасевич 1990, 399).

отражение в зеркале в фойе театра Шанз-Элизе. Берберова пишет, что ей кажется, это зеркало навсегда сохранило их отражение в своей глубине:

Рядом со мной Ходасевич. Сейчас будут три удара. Немчинова и Долин вылетят на сцену. Я увижу «Свадебку», я увижу «Весну священную». Худенький, стройный [...] Ходасевич берет меня по руку и ведет в зал (Берберова 1996, 249).

Это воспоминание комбинацией своих мотивов – зеркало, легкое изящное тело, танец – возвращает нас к стихотворению «Перед зеркалом» и к вопросу, как связаны в сознании Ходасевича танец и поэзия.

В его «автобиографической канве» пометка «Стихи» впервые появилась в 1902 году, в 1903 она стала решающей: «Стихи навсегда».

В творческом плане на пути к танцу барьером встало больное тело. Место танца заняла поэзия. Но не вошла ли в нее в некоем снятом и трансформированном виде «мечта о танце» и том воздушном, парящем теле, которое танцу соответствует. Сам Ходасевич такую логику своей судьбы по крайней мере не исключал: «В конечном счете, через балет пришел я к искусству вообще и к поэзии в частности» (1996–1997.4, 197).

Мы склонны с этим суждением согласиться и думать, что поэзия Ходасевича в общей перспективе его судьбы и творчества была пусть не всецело, конечно, но в существенном тем не менее смысле эквивалентом танца. Кстати, прямое отождествление стихотворчества с танцем у Ходасевича, хоть и однажды, встречается. В письме М.О. Гершензону в первые свои берлинские месяцы он писал о том, что писать стихи в новой ситуации, вне России, ему сложно, как танцевать даже на хорошем протезе: «танцую (т.е. пишу стихи), так что как будто и незаметно [...] И это так иногда смущает, что бросаешь танец, удачно начатый».<sup>21</sup> Понятно, что письмо написано в дружески шутовском тоне. Тем не менее, выбор метафоры характерен (в этом же письме Ходасевич рассказывает своему корреспонденту о «танцах» Андрея Белого).<sup>22</sup> Важно то, что уподобление поэзию танцу для Ходасевича интуитивно ожидаемо.

<sup>21</sup> Письмо М.О. Гершензону из Saarow от 29 ноября 1922. См. фрагмент полностью: «Я здесь не равен себе, а я здесь я минус что-то, оставленное в России, при том болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо отчетливо, а возместить не могу ничем. И в той или иной степени, с разными изменениями, это есть и будет у всех. И у Вас. Я купил здесь себе очень хорошую пробковую ногу, как у Вашего Кривцова, танцую на ней (т.е. пишу стихи), так что как будто и незаметно, – а знаю, что на своей я бы танцевал иначе, может быть, даже хуже, но по своему, как мне полагается при моем сложении, а не при пробковом. И это так иногда смущает, что бросаешь танец, удачно начатый. Бог даст – пройдет это все. Но пока что – жутко» (1996–1997.4, 454).

<sup>22</sup> Заметим попутно, что Ходасевич, видимо, одним из первых придал танцу значение биографического мифа в интерпретации личности А.Белого. По крайней мере, именно к нему отсылала М. Цветаева в своем очерке: «А дальше уже начинается – танцующий

Прямые образы танца и его семантические эквиваленты в стихах Ходасевича немногочисленны. Кроме уже процитированного танцующего мальчика в стихотворении «Перед зеркалом» самый памятный это, конечно, «плавный вращательный танец» (1996–1997.1, 242) в «Балладе». Затем «светлое буйство кружения» (там же, 219), в которое вовлекает адептов женственный бог в «Вакхе», «танцующие голуби» (там же, 149), всегдашний у Ходасевича знак иной реальности в стихотворении «Сны». В семантическом поле танца, на наш взгляд, прочитываются у Ходасевича также многочисленные образы полета, кружения, парения. Такие как «полет снежинок» в стихотворении «Смоленский рынок» (там же, 156)<sup>23</sup> или светлый космос, что «кружится и расцветает» в любимых глазах «под зыбким пологом ресниц» (там же, 237) в стихотворении «Покрова Майи потаенной...». Напомним также уже рассмотренные выше мотивы в стихотворениях 1918 года.

Вообще хотя буквальное текстуальное присутствие танца у Ходасевича невелико, но, оценивая его удельный вес, следует учитывать вообще высокую степень смысловой компрессии у Ходасевича, которая в литературе уже констатирована. Каждая деталь у него, как правило, есть результат компрессии разветвленных смысловых пластов, резюме уходящих в глубину культурных значений. Это относится и к мотиву танца.

Но важнее другое обстоятельство: семантика понятия танец в культуре того времени. Выше уже упоминалось, что танец у Ходасевича теснейшим образом связан с контекстом русской, прежде всего символистской, культуры начала XX века. Это понятие в связи с поэзией Ходасевича требует не только биографического, но и культурологического комментария.

В этом отношении т а н е ц – одно из ключевых слов культуры серебряного века. В это время оно зазвучало с такой востребованной энергией, что вышло из ряда слов обиходных и разрослось семантически до такой степени, что если и не утратило совсем свое специально хореографическое значение, то по крайней мере высоко над ним воспарило. Т а н е ц стал словом-мировоззрением.<sup>24</sup> Если рассматривать его во всех его смысловых связях, поднять весь тянущийся за ним, им подразумеваемый и в нем

---

Белый, каким я его не видела ни разу и, наверное, не увидела бы, миф танцующего Белого, о котором глубоко сказал Ходасевич, вообще о нем сказавший лучше нельзя, и к чьему толкованию танцующего Белого я прибавлю только одно: фокстрот Белого – чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (мое слово) – *христопляска*, то есть опять-таки *Серебряный голубь*, до которого он, к сорока годам, *физически дотанцевался*» (Цветаева 1994.4, 237).

<sup>23</sup> Нельзя исключить возможность связи «полета снежинок» в этом стихотворении с реминисценцией балета Чайковского.

<sup>24</sup> Выражение Л.М. Баткина (1990, 68). Более подробно о танце как универсалии культуры начала XX века см.: Абашев 1993.

имплицированный культурный контекст, то т а н е ц отразит в себе если не весь культурный мир серебряного века, то очень существенную его часть, прежде всего культуру символизма. В ней сфокусировались, что важно подчеркнуть, и жизнетворческие притязания и ожидания эпохи. Танец был осмыслен как «громадный фактор социальной культуры» (Волошин 1988, 399), реальный путь преобразования человека и общества. В нем увидели «этически-реальное оправдание эстетически-идеальных тяготений», по выражению С.М. Волконского, автора утопии ритмического воспитания (Волконский 1992.1, 169). Выражая общее умонастроение, А. Бенуа писал, что «танец может стать (должен стать) ритмом всей жизни, внешним преобразованием всей человеческой деятельности, постоянным чудом красоты воочию» (Бенуа 1909, 7а).

Изменение статуса танца в культурном сознании эпохи (в сравнении со второй половиной XX века) всего нагляднее выразилось в изменении отношения литературы к балету. «Глубоко засевшая в русском интеллигенте и литераторе враждебная подозрительность к балету», которую справедливо диагностировал известный критик балета Андрей Левинсон (Левинсон 1910, 30), действительно сменилась на самое заинтересованное внимание, и балет, вообще танец, стали предметом интенсивной эстетико-философской рефлексии. Если для Н. Некрасова балет существовал еще только как объект сатиры или фривольной шутки («до балета особенно страстны армянин, персиянин и грек»), то для А. Блока, А. Ремизова и А. Ахматовой работа над балетным либретто воспринималась уже как полноценный вид творчества для писателя. В создание балетного спектакля вовлекались лучшие силы культуры и новый балет, как писал Асафьев питался передовой «интеллектуальной культурой эпохи» (Асафьев 1974, 245). Он органически вырастал из нее и суммировал в своей пластике ее животрепещущие тенденции и самые актуальные смыслы.

«Сущность и тайна нашего балета», – формулировал Сергей Дягилев, – состоит в том, что «мы отреклись от идеи во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий, не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно» (Дягилев 1982.1, 214). Этот поиск отвечал духу русского символизма с его тягой к жизненно-практическому, эстетическому и религиозному синтезу. Пластическая осязаемость, жизненно-практическая и художественно-эстетическая конкретность сообщали идее танца особую убедительность, повышающую суггестивность и влиятельность. Она ближе всего выражала ту общую захваченность идеей стихийности, жизненной динамики и синтеза, которая характеризовала культурное сознание эпохи.

Для нашей темы важно подчеркнуть, что танец выступал как путь реальной телесной практики, ведущей непосредственно к достижению гармонии

души и тела. По мысли М. Волошина, в танце реально преодолевается раздробленность мира и человека: «космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» (Волошин 1988, 395). Такое восприятие, стимулированное влиянием Ницше, актуализировало, в сущности, смысл и функции танца в архаических культурах. Вячеслав Иванов рассматривал танец как культурную форму возрождения дионисизма в современной жизни (Волошин 1991, 205).

Иначе говоря, танец воспринимался как путь телесно-духовного синтеза, преодоления онтологической дихотомии души и тела. Очень точно этот потенциал танца определил М.М. Бахтин:

В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии (Бахтин 1979, 120).

Великолепной образной формулой выразил этот же смысл Н. Гоголь в известном описании пляски запорожцев: человек «волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (Гоголь 1940.2, 300).

В танце душа не боится тела. Вот такое ощущение и понимание танца было близко Ходасевичу. В танце, как внутренне переживаемой форме он находил путь к обретению целостного душевно-духовного тела.

Во всей полноте смысла теургический смысл танца развернут в «Балладе». Ее текст хорошо известен, поэтому приведем лишь кульминационные строфы:

И я начинаю качаться,  
 Колени обнявши свои,  
 И вдруг начинаю стихами  
 С собой говорить в забвенье.  
 [...]
 И музыка, музыка, музыка  
 Вплетается в пенье мое,  
 И узкое, узкое, узкое  
 Пронзает меня лезвие.

Я сам над собой вырастаю,  
 Над мертвым встаю бытием,  
 Стопами в подземное пламя,  
 В текучие звезды челом.

И вижу большими глазами –  
 Глазами, быть может, змеи, –

Как пению дикому внемлют  
Несчастные вещи мои.

И в плавный, вращательный танец  
Вся комната мерно идет,  
И кто-то тяжелую лиру  
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет шпукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей:  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает – Орфей.  
(1996–1997.1, 241–242)

Танец здесь венчает собой теургический процесс, в котором происходит полное преобразование и мира, и человека. Угловое тело того, кто не знает куда девать свои руки и качается обнявши колени, превращается в бессмертное мощное тело Орфея. При этом сама стиховая материя в своем развитии и движении воплощает экстатическую энергию дионисийского космического танца.<sup>25</sup>

«Сеется в тлении, восстает в нетлении; сеется в унижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе; сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Кор. 15, 42–44). Назвав свою первую классическую книгу *Путем зерна*, Ходасевич включил свои размышления о пути души и тела в круг представлений христианской эсхатологической антропологии. Но вместе с переживанием танца как пути преобразования тела в славе, силе и нетлении в круг этих представлений вливалась стихия неоязыческого космизма.

«Я и теперь иногда жалею, что не довелось мне стать танцовщиком», – писал Ходасевич. Но задачу, не решенную буквально в телесной практике танца, он решал в практике поэтического творчества. Эквивалентом танца стало для него поэтическое письмо. В стихах нашла свое выражение основная интенция Ходасевича – обрести свой «чудесный облик» – идеальную воздушную телесность танцующего мальчика. В таком «чудесном облике» он и оставался в памяти любивших его.

Снился Ходасевич. Было много людей, никто его не замечал. Он был с длинными волосами, тонкий, полупрозрачный, «дух» легкий, изящный и молодой. Наконец, мы остались одни. Я села очень близко, взяла его тонкую руку, легкую, как перышко (Берберова 1996, 462).

<sup>25</sup> См., например, о стиховой форме *Баллады* у Ф Гейлера (2002, 2).

## Л и т е р а т у р а

- Абашев В.В. 1993. «Танец как универсалия культуры серебряного века», *Время Дягилева. Универсалии серебряного века*, Пермь, 7–19.
- Асафьев Б. 1974. *О балете: Статьи, рецензии, воспоминания*. Л.
- Баткин П.М. 1990. *Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления*. М.
- Бахтин М.М. 1979. *Эстетика словесного творчества*. М.
- Бенуа А. 1909. «В ожидании гимна Аполлону», *Аполлон*, 1, 5а – 11а.
- Белый А. 1990. *Между двух революций*. М.
- Берберова Н.Н. 1996. *Курсив мой*. М.
- Богомолов Н.А. 1999. *Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания*. Томск.
- Бочаров С.Г. 1993. «Ходасевич», *Литература русского зарубежья. 1920–1940*, 178–219. М.
- Брюсов В.Я. 1975. «Священная жертва», *Собрание сочинений в семи томах*, 6, М., 94–99.
- Вейдле В.В. 1989. «Поэзия Ходасевича», *Русская литература*, 9, 147–163.
- Вишняк М.В. 1993. *Современные записки: Воспоминания редактора*. СПб.,
- Волошин М. 1988. *Лики творчества*. Л.
- Волошин М. 1991. *Автобиографическая проза. Дневники*. М.
- Волконский С.М. 1992. *Мои воспоминания: В 2-х тт.* М.
- Геблер Ф. 2002. «Об одном стихотворении Владислава Ходасевича», *Литература*, 29, 1–2.
- Гишпиус З.Н. 1990. «'Знак'. О Владиславе Ходасевиче», *Литературное обозрение*, 9, 102–104.
- Гоголь Н.В. 1940. *Полное собрание сочинений*. Т.2. Л.
- Дягилев С. 1982. *Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М.*
- Иванов В.И. 1909. *По звездам*. СПб.
- Левин Ю.И. 1986. «Заметки о поэзии Вл. Ходасевича», *Wiener Slawistischer Almanach*, 17, 43–129.
- Левинсон А. 1911. «О новом балете», *Аполлон*, 8, 30–49.
- Набоков В. 1997. *В.В. Набоков: Pro et contra*. СПб.
- Подорога В.А. 1993. *Метафизика ландшафта*. М.
- Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). 2001. *Наука и религия. Дух, душа и тело*. Ростов-на-Дону.
- Ходасевич А.И. 1990. «Воспоминания о В.Ф. Ходасевиче», *Ново-Басманная*, 19, М., 386–411.
- Ходасевич В.Ф. 1996–97. *Собрание сочинений в четырех томах*. М.
- Цветаева М. 1994. *Собрание сочинений в 7 тт.* М.
- Чуковский Н. 1989. *Литературные воспоминания*. М.
- Шестов Л. 2001. *Философия трагедии*. М.
- Яновский В.С. 1993. *Поля Елисейские*. СПб.

Йоост ван Баак

**О ПОЭТИКЕ ТЕЛА КАК ЛОКУСА В МИРЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БУНИНА)**

Дано мне тело – что мне делать с ним,  
Таким единым и таким моим.  
(О.Э. Мандельштам)

Выйдя на балкон, я каждый раз снова и снова, до недоумения, даже до некоторой муки, дивился на красоту ночи: что же это такое и что с этим делать!

(И.А. Бунин, «Жизнь Арсеньева», кн. 3, гл. 16)

Я подолгу бродил под ними, не сводя глаз с их бесконечно разнообразных вершин, ветвей, листьев, томясь желанием понять, разгадать и навсегда запечатлеть в себе их образы, (...)

(И.А. Бунин, «Жизнь Арсеньева», кн. 2, гл. 13)

[...] яст, просто я опять прежний, опять в том же самом отношении к этим полям и дорогам, к этому полевому воздуху, к этому тамбовскому небу, в том же самом восприятии и их и всего мира, как это было вот здесь, вот на этом проселке в дни моего детства, отрочества...

(Бунин Ш, 571 [комментарии])

I

Тема настоящей статьи – концепции телесности и восприятия в автобиографическом творчестве Бунина. Эти концепции выполняют у него как традиционные функции, так и специфические, связанные с эстетическими, этическими и философскими взглядами писателя. Бунин-автобиограф ставил себе целью как можно полнее и непосредственнее воспроизвести исчезнувший мир детства во всех его существенных аспектах и сквозь призму всех человеческих чувств. Наконец, его стремление к этому было мотивировано желанием глубже понять свой мир и свою жизнь. Для писателя Бунина оправдание его искусства состояло в том, чтобы передать свои впечатления и переживания в словесной форме и тем самым, по его выражению, «продлить себя на земле». Для него это было насущной потребностью. Свое мнение об исключительном, на его взгляд, значении

автобиографического жанра как такового Бунин эксплицитно выразил в следующем отрывке:

Во все времена и века с детства до могилы томит каждого из нас неотступное желание говорить о себе – вот бы в слове и хотя бы в малой доле запечатлеть свою жизнь. И вот первое, что должен я засвидетельствовать о своей жизни: это нерасторжимо связанную с нею и полную глубокого значения потребность выразить и продлить себя на земле... (Бунин V, 571).<sup>1</sup>

Для Бунина центральное место в его детстве и отрочестве занимали уходящий мир усадьбы, традиции его древнего рода, и таинственность природы, также ставшие важнейшими темами его романа «Жизнь Арсеньева».

В культурных и литературных представлениях разных времен можно выявить особое мифическое и символическое значение концепции дома. Дом занимает центральное место в традиционных космологических представлениях. В литературе понятия дома и тела, как правило, могут быть связаны не только по принципу антропоморфической аналогии, но и играть определенную роль в иерархии мироустройства, в жизни индивида, социума, целой династии.

Исходя из сказанного, мы можем сформулировать ряд простых, экзистенциальных, вопросов, которые определяют место в жизни любого человека и на основе которых любой человек строит свои отношения с миром (разумеется, под «человеком» мы вправе подразумевать «литературного героя»): «где я?», «кто я?», «с кем я?», а также «откуда я?» (т. е., другими словами: «кто мои родители, предки?»).

Вопрос «с кем я?», возможно, объединяет первые два («где я?» и «кто я?»), поскольку затрагивает идею социума (среды).

Эти вопросы лежат в основе автобиографических жанров. Идея жанра как кодирующего принципа связана с концепцией модели или образа мира. Модели мира – мифологические, литературные, религиозные и т. д. – выражают человеческие представления о мире, о самом человеке и о его месте в этом мире. В тот же тематический узел входит, безусловно, и концепция дома, и это особенно наглядно прослеживается в автобиографическом наследии Бунина, что я постараюсь продемонстрировать ниже.

Для начала рассмотрим значение автобиографических жанров и их литературный семиозис с необычной точки зрения. Здесь я сошлюсь на философа Спинозу и американского нейробиолога Антонио Дамасио (Дамасио 1994, 2003).<sup>2</sup> По мнению Спинозы, любое живое существо

<sup>1</sup> Цитирую по статье-послесловию А.А. Саакянц (1988), которая, к сожалению, не дает библиографических справок для этой цитаты.

<sup>2</sup> Ср. также в этой связи интересную книгу Johnson and Lakoff (1999).

характеризуется постоянным стремлением к самосохранению, т. е., в терминологии Спинозы, идеей *conatus*. Антонио Дамасио считает его идею очень современной и подчеркивает, что сегодня в нейробиологии побеждает мнение, что любому живому организму присуще постоянное стремление к достижению и поддержанию равновесия. Кроме того, его восхищает философия Спинозы еще и потому, что тот – в отличие от своего современника Декарта – увидел тесную связь между телом и духом. Для Дамасио в антропологических воззрениях Спинозы существенно также то, что он подчеркивает взаимодействие между эмоциональной и когнитивной функциями нашей психики, т. е. признает первичность чувств и эмоций как в жизни отдельного индивида, так и во взаимоотношениях между людьми. Спиноза говорит: «Дух осознает себя лишь постольку, поскольку воспринимает представления воздействий на тело» (*Eth. II, th, 23*; цит. по: Spiering 2004). Современная нейробиология пришла к выводу, что человеческая личность как идея *Self* – далеко не такой постоянный и неизменный феномен нашей психики, как мы интуитивно полагаем (или надеемся). Ведь мы воспринимаем себя как постоянную сущность, несмотря на наше пребывание в состоянии сна или на возможность временной потери сознания. Дамасио подчеркивает, что то, что мы считаем нашей личностью, нашим «я» или «собой», на самом деле является лишь мимолетной конструкцией, которая постоянно восстанавливается и обновляется.<sup>3</sup> Эта все время восстанавливающаяся и возобновляющаяся конструкция *SELF* помогает нам определиться с тем, кто мы, не только в биологическом смысле, но и в социальном контексте.

Откуда тогда появляется у нас чувство нашего личностного постоянства? По мнению Дамасио, это чувство происходит из того, что мы обладаем телом и памятью. Оказывается, наше тело постоянно нейробиологически репрезентируется в нашем мозгу, иначе мы были бы лишены всякого чувства постоянства. И в этом случае, утверждает Дамасио, мы были бы людьми без «себя» – когнитивными конструкциями без прошлого, как если бы мы постоянно нажимали на кнопку *reset* (цит. по интервью Spiering 2004). На самом деле у нас есть прошлое благодаря тому, что наши телесные структуры непрерывно посылают сигналы в одни и те же специализированные области мозга (*brainmaps*), которые как бы снимают карту нашего тела. Без этого вообще не может быть самосознания.

Другой ключевой компонент, память, является источником нашей автобиографии, знания того, кто наши родители, что нам нравится или не нравится, какие у нас отношения с людьми и окружающей средой и т. п.

<sup>3</sup> Хотя процесс восстановления и возобновления самосознания и происходит постоянно, оно все же в чем-то изменяется (например, по причине внутренних (боль) или внешних импульсов), что не может на нем сказываться.

Принимая в целом правдоподобность этих гипотез, я исхожу из того, что такое положение дел можно обнаружить не только в основании нашей психики, нашего сознания и поведения, но и в чисто знаковой сфере нашей антропологии, в языке и литературе; другими словами, что интуиция таких философов, как Спиноза, подтверждаемая современными нейробиологами, как, например, Дамасио, также тем или иным образом может найти отражение и в нашей речевой – в ее устной и письменной формах – деятельности. Очевидно, что подобные воззрения можно найти не только в работах других философов, но и у художников и литераторов.<sup>4</sup>

Для художественного произведения, как я уже отметил, идея жанра представляет собой важный исходный пункт. В литературе именно автобиографические жанры, быть может, ярче всего выражают то, что Спиноза назвал *conatus* (стремление). Это стремление проявляется в психологической и литературной мотивации приемов автобиографического повествования: их выбор определяется именно стремлением к контролю над воспринимаемым миром, с тем чтобы реконструировать его, наложить на него сеть взаимосвязанных ценностных отношений, «вычесть» из него определенный порядок, и таким образом заново осмыслить его. Это стремление к равновесию в своих отношениях с миром можно усмотреть в пафосе контроля за структурой этого мира, которым, как правило, управляет автобиографический рассказчик, даже – и, думается, тем более! – если он не совсем уверен в себе как в надежном рассказчике<sup>5</sup> или верном истолкователе мира прошедшей жизни.<sup>6</sup> Творчество Бунина, между прочим, наглядно это демонстрирует. Как уже было указано выше, Дамасио подчеркивает существенную роль эмоций и аффектов в когнитивном процессе в целом. Этот

<sup>4</sup> Ср., например, уже процитированные стихи Мандельштама 1909 г.: «Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим».

<sup>5</sup> Ср., например, замечание самого Бунина: «В сотый раз говорю – дальше писать нельзя! – сокрушался Бунин, не решаясь начать четвертую. – Жизнь человеческую написать нельзя!» (цит. по Саакянц 1988, 571).

<sup>6</sup> На самом деле можно было бы идти дальше и включить в эту аргументацию традиционные роль и значение искусства для человека: идею гармонии как идеальной реализации этого стремления к равновесию и контролю. С другой стороны, стоит вопрос об отношении *conatus*'а как общего антропологического и буквально жизненного принципа и разнообразия философских (или религиозных), т.е. сознательно конструируемых, мировоззренческих систем. Например, в случае «отрешенности от мира» или подобных складов ума, отношение «Я» к миру моделируется по другому актантному типу, чем подразумевается, на первый взгляд, под терминном *conatus* (или глаголом *conari*). Хотя этот вопрос, в принципе, заслуживает внимания, но, тем не менее, я считаю, что принцип *conatus*'а функционирует на ином, чем философские системы, уровне и лежит в их основе; другими словами: склад ума типа «отрешенность от мира» также – и неизбежно – подразумевает психическую деятельность и психические процессы в определении отношений «Я» в мире и к миру.

аспект сразу обращает на себя внимание в таких автобиографических текстах, как бунинская «Жизнь Арсеньева», или же в творчестве Пруста.<sup>7</sup>

Вернемся к одному из первых основных вопросов: жить, т. е. «быть кем-нибудь» означает «быть в мире, занимать пространство тела и пространства мира или, лучше, в мире».

Можно принять точку зрения, что «Я» и «Тело» в принципе совпадают пространственно и концептуально, ср. *Gestalt*. Однако «охват» (если так можно выразиться) концепции «Я» шире: она может выходить за пределы тела в процессе метонимического (само)определения или самоотождествления индивида со своей средой и со своим домом в особенности; впрочем, имеет место также и обратный процесс – по принципу антропоморфизма (антропоморфической проекции).

Однако, несмотря на все это, человек характеризуется особым, двойственным отношением к своей телесности: он одновременно имеет тело и отождествляется с телом; вместе с тем, он сознает это и вынужден постоянно справляться с этим. Это та самая позиция индивида по отношению к себе, которую психолог и философ Хельмут Плеснер определил как «эксцентрическую» (*Die exzentrische Position*; см. Plessner 1961, 1981).<sup>8</sup>

Эксцентрическое отношение, по Плеснеру, является нормальным экзистенциальным положением. Сама эта идея, однако, может вызвать и ассоциации с ненормальными, «остранненными», или даже патологическими положениями.

В литературе легко можно установить эксплицитные изображения или семиотизацию этой эксцентричности. Вот несколько наглядных примеров:

- Классическое «*Non omnis moriar*» Горация, как и, конечно, пушкинское «Весь я не умру» (и т. д.), в которых эксцентричность и телесность особым образом выражаются в материальных мотивах скульптуры.

<sup>7</sup> См. в первую очередь в этой связи фундаментальное исследование М. Нусбаум (Nussbaum 2001). Она смотрит на эмоции как на «разумные реакции на восприятие ценностей» («the decision to view emotions [...] as intelligent responses to the perception of values»; там же, 1), ссылаясь этой формулировкой на Пруста, который называет эмоции (в ее англ. переводе): «logical upheavals of thought».

<sup>8</sup> Например: «*Mein Körper ist ein ausgedehntes Ding und zugleich der Träger der Sinne durch welche das Ich Kunde von einer ihm selbst transzendenten "Aussen"welt erhält*» (Plessner 1981, 94). Или: «*Der Mensch als das lebendige Ding, das in der Mitte seiner Existenz gestellt ist, weiss diese Mitte, erlebt sie und ist darum über sie hinaus. Er erlebt die Bindung im absoluten Hier-Jetzt, die Totalkonvergenz des Umfeldes und des eigenen Leibes gegen das Zentrum seiner Position und ist darum nicht mehr von ihr gebunden. Er erlebt das unmittelbare Anheben seiner Aktionen, die Impulsivität seiner Regungen und Bewegungen, das radikale Urhebertum seines lebendigen Daseins, das Stehen zwischen Aktion und Aktion, die Wahl ebenso wie die Hingerissenheit in Affekt und Trieb, er weiss sich frei und trotz dieser Freiheit in eine Existenz gebannt, die ihn hemmt und mit der er kämpfen muss. Ist das Leben des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung zu durchbrechen zu können, zugleich auch aus ihr heraus, exzentrisch. *Exzentrizität* ist die für den Menschen charakteristische Form seiner frontalen Gestelltheit gegen das Umfeld» (там же, 364).*

- Миф о зарождении сознания в «Котике Летаевом» Белого. Концепция «маленького наблюдателя», или «евнуха души», живущего в каждом человеке в «Чевенгуре» Платонова (ср. Podoroga 1991, 358 и след.).

- И, на более отвлеченном уровне, структура сюжета как такового. С этой точки зрения можно рассматривать и структуру литературного сюжета, по определению Лотмана, как переход через границу.

Последний случай заслуживает некоторого разъяснения. Отношения между индивидом и его средой основаны на метонимической топологии, т. е. на отношении включения. «Идентификация», или самоопределение в мире, и есть этот процесс включения в среду, или, другими словами, фабула (или *masterplot*) биографических и автобиографических жанров. По этой феноменологии можно сформулировать некоторые пространственные, или, лучше, топологические, эквивалентности, которые воплощают ключевые фабульные мотивы этого *masterplot*'а:

Родиться – «войти в (свое) тело», «войти в мир»<sup>9</sup> (первое и второе происходит одновременно в отношении включения), «войти в дом / в социум / в жизнь».

Жить – «быть в (своем) теле», «быть в доме / социуме», «быть в мире».

Умереть – «выйти из жизни», «выйти из тела», «выйти из социума и мира» (тоже одновременно, в обратном направлении).

Традиционная, общепринятая концепция личности характеризуется концентрической топологией ее составляющих по отношению друг к другу и к миру. Эту топологию можно изобразить в виде простой концентрической (симметрической) схемы отношений и эквивалентных им позиций:

МИР	–	ДОМ/	–	ТЕЛО	–	Я	–	ТЕЛО	–	ДОМ	–	МИР
		домус/ социум		(граница тела)		дух/ душа/ сердце/ «сам»		(граница тела)		домус/ социум		

Эта схема моделирует топологические отношения, определяющие основы самосознания и ориентации человека в мире.

<sup>9</sup> Ср. буквальную реализацию этого образа (также в смысле реализованной метафоры) у Белого, в «Котике Летаевом»: «Вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак». В поэтике этого текста, кстати, как нельзя выразительнее реализуется упоминутая выше архетипическая соотношенность тем дома и тела.

<sup>10</sup> Эта схема иконически отражает интуитивную, а также этимологическую связь между «сердцем» и «середой / средой» (по Фасмеру) и вообще идиоматические выражения, включающие в себя понятие сердца как центра, сущности и т. п.

Хороший литературный пример можно найти в автобиографическом романе Бунина «Жизнь Арсеньева»:

Я мечтал о далеких путешествиях, о необыкновенной женской красоте, о дружбе с какими-то воображаемыми чудесными юношами, сверстниками и товарищами по стремлениям, по сердечному пылу и вкусам...

А разве я не сознавал порой, что еще никогда не ступала моя нога дальше нашего уездного города, что весь мир еще замкнут для меня давно привычными полями и косогородами, что вижу я только мужиков и баб, что весь круг наших знакомств ограничивается двумя-тремя мелкопоместными усадьбами да Васильевским, а приют всех моих мечтаний – моей старой угловой комнатой с гниющими подъемными рамами и цветными верхними стеклами двух окон в сад? (Бунин V, 102 [кн. 3, гл. 5, конец главы]).

В этом выразительном отрывке рассказчик последовательно фокусирует свое внимание на топологическом и автобиографическом центре мира Арсеньева. На основе этой топологии включения здесь также действует прием символического антропоморфизма и отождествления (метафоры и аналогии): «дом (приют, комната) – личность» и «два окна – два глаза»: «приют всех моих мечтаний – моей старой угловой комнатой с [...] стеклами двух окон в сад.»

Разумеется, что подобные отношения в конкретных случаях часто бывают имплицитны, т. е. они могут быть вовсе не представлены на уровне текста или представлены лишь частично. Тем не менее, модель и образ мира в основном оказываются устроенными и мотивированными этой мифической или архетипической структурой.

В основе этой психоэтики лежит общий семиотический (антропологический) феномен, заключающийся в том, что между «Я» и другими элементами из данной схемы (и их эквивалентами) могут производиться метонимические или аналогические замены и отождествления.

Мифопоэтический потенциал «дома» в русской литературе XIX века, наверное, ярче всего выражается в образе усадьбы, или «гнезда» (ср. Щукин 1997). С развитием в русской литературе реализма топос усадьбы становился типичным экраном для проецирования русского мира и русских героев. Тесная, и часто даже неразрывная, связь между героями и усадебной средой – исключительная черта русской литературы и развитой в ней антропологии. При мысли об этом явлении, естественно, на ум сразу приходят литературные миры Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Аксакова, затем Чехова и Бунина и, наконец, даже Пильняка. Не менее интересно в этой связи и то, что после отмирания, ухода этой среды в прошлое как в русской жизни (см. особенно у Бунина и Пильняка), так и в

русской литературе по истечении более чем полувека этот образ (или архетип) вдруг снова оживает и даже обретает совершенно конкретное выражение в контексте постмодернизма у таких авторов, как Сорокин, который в своем романе *Роман* (Сорокин 2000) буквально разрушает литературный топос усадьбы и реализованную метафору, по которой уподобляются человек и дом/усадьба. Сорокин в этом романе так детально реконструирует традиционный топос усадьбы-гнезда, что он читается скорее как пастиш этого жанра. Но, выстроив этот топос, Сорокин затем уничтожает мир усадьбы вместе с ее обитателями – с их телом, душой и духом; одновременно, он уничтожает, как тело, и сам текст усадьбы.

## II

На фоне сказанного проиллюстрирую основные стратегические приемы Бунина-(авто)-биографа, с помощью которых он моделирует реконструируемый им мир. Он стремится не только как можно конкретнее и наиболее осознанно воспроизвести ушедший мир детства, но в первую очередь себя в этом мире, т. е. телесно, через свои отношения с этим миром, как воспринимающий центр этого мира. В этой связи он писал о силе воспоминаний, пробуждаемых в нем самими местами, самим пространством его детства:

Не раз испытал я нечто поистине чудесное. Не раз случалось: я возвращаюсь из какого-нибудь далекого путешествия, возвращаюсь в те степи, на те дороги, где я некогда был ребенком, мальчиком, – и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мною, как не бывало. Я чувствую, что это совсем не воспоминание прошлого: нет, просто я опять прежний, опять в том же самом отношении к этим полям и дорогам, к этому полевому воздуху, к этому тамбовскому небу, в том же самом восприятии и их и всего мира, как это было вот здесь, вот на этом проселке в дни моего детства, отрочества... (цитирую по: Саакянц 1988, 571).

Этот автокомментарий, думаю я, содержит ключ к интерпретации особого отношения бунинского рассказчика к своему миру и своему месту в нем. Здесь в глаза бросается важность сенсорного восприятия, а на его основе – то, что можно назвать причастностью к миру.

Роман «Жизнь Арсеньева», как и другие сочинения Бунина, в значительной степени состоит из сцен и эпизодов, которые мотивированы стремлением рассказчика выразить эту причастность к миру. Субъект постоянно и остро осознает свое положение в мире – причастность к нему. При всей своей конкретной выразительности и реалистическом разнообразии эти

сцены в конце концов обусловлены главным вопросом: «что значит для меня этот мир?» или, лучше сказать, «почему этот мир так важен для меня?». Бунинская поэтика восприятия является ответом на этот вопрос (ср. упомянутую в начале концепцию *conatus*). Рассказчик эксплицитно касается его и в «Жизни Арсеньева»:

В те дни я часто как бы останавливался и с резким удивлением молодости спрашивал себя: все-таки что же такое моя жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире, окружающем меня, в беспредельности прошлого и будущего и вместе с тем в каком-то Батуристине, в ограниченности лично мне данного пространства и времени? (Бунин V, 131 [кн. 4, гл. 5]).

Первая глава романа (после цитаты из проповеди XVIII в.) открывается определением пространственного и династического начала жизни молодого Арсеньева-Бунина. Интересно отметить, что это этот автобиографический фрагмент эксплицитно реализует приведенную выше концентрическую концентрическую схему основной ориентации человека в мире и его самосознания: «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» (там же, 7).

Иконичность этой топологии зеркально выдержана в композиции романа в целом; ср. в (пред)последней главе: «Какая могила ждет меня там, в Батуристине! Старость отца и матери, увядание моей несчастной сестры, нищая усадьба, нищий дом, голый, низкий сад» (там же, 244–245 [кн. 5, гл. 30]).<sup>11</sup>

В романе пространство дома и усадебного мира вообще и вспоминающий рассказчик вместе с его переживаниями предстают нерасторжимыми; они появляются в одном и том же контексте, обычно сопровождаемые временными или обстоятельственными определениями и выражениями эмоций субъекта. Пространство усадебного мира всегда и везде окружает восприимчивого рассказчика, выбирающего для повествования значимые моменты и детали. Таким образом возникает представление о полной соотнесенности всего со всем<sup>12</sup> или же (см. выше) о причастности к этому миру. Факт композиционной соположенности и соотнесенности всего со всем является при этом существенным текстовым механизмом.

Образуется текстовая структура, в которой между синтагмами преобладают парадигматические эквивалентности. Одновременно в тексте развива-

<sup>11</sup> Тот факт, что «могила» здесь имеет переносное, эмоциональное значение, нерелевантно для нашей аргументации, так же как и то, что в ходе романа мы имеем дело с двумя родовыми усадьбами: отцовским имением Каменка и унаследованным после смерти бабушки имением Батурино. Вместе они представляют собой один когерентный, арсеньевский, личностный универсум.

<sup>12</sup> Напрашивается связь литературного и этического значений или функций этой стилистики с философскими и метафизическими убеждениями Бунина.

ется сугубо пространственная концепция личности. В следующем отрывке посредством традиционной архитектурной метафоры говорится о бытии души в мире как в «обитатели». Усадьба (дом и социум) остается, тем не менее, центром этого мира героя, мира постепенно разрастающегося, обрастающего деталями и вызывающего его интерес:

Детская душа моя начинает привыкать к своей новой обители, находить в ней много прелести уже радостной, видеть красоту природы уже без боли, замечать людей и испытывать к ним разные, более или менее сознательные чувства. Мир для меня все еще ограничивается усадьбой, домом и самыми близкими (там же, 12 [кн.1, гл. 4]).

Он замечает других людей, с которыми он живет рядом и которые играют определенную роль в его жизни. Интересно – и характерно, – что процесс первого знакомства сначала описывается в подчеркнуто пространственных терминах, и лишь потом эти новые отношения «наполняются» личными чувствами, т.е., другими словами, категория пространства заменяется и дополняется (или оттеняется) качественными атрибутами, например:

Заметил я наконец и нянюку нашу, то есть осознал присутствие в доме, какую-то особую близость к нашей детской этой большой, статной и властной женщины, которая, хотя и называет себя постоянно нашей холодкой, есть на самом деле член нашей семьи, а ссорится (и довольно часто) с нашей матерью лишь потому, что это совершенно необходимо в силу их любви друг к другу и потребности после ссоры через некоторое время заплакать и помириться (там же, 13).

Эту спациальность личности в мире Бунин подчеркивает и последовательно выявляет и далее:

Братья были совсем не ровесники мне, они жили тогда уже какой-то своей жизнью, приезжали к нам только на каникулы; зато у меня оказалось две сестры, которых я тоже наконец осознал и по-разному, но одинаково тесно соединил с своим существованием (там же).<sup>13</sup>

Особая связь с матерью выражена им эксплицитно и в самом деле как симбиотическая (там же):<sup>14</sup> «Мать была для меня совсем особым существом среди всех прочих, нераздельным с моим собственным, я заметил, почувствовал ее, вероятно, тогда же, когда и себя самого.»

<sup>13</sup> Ср. также (гл. 5): «Но я уже знал, помнил, что я не один в мире, что я сплю в отцовском кабинете, – я заплакал, я позвал, разбудил отца... Постепенно входили в мою жизнь и делались ее неотделимой частью люди». (курсив мой. – Й.в.Б.)

<sup>14</sup> Ср. также в этой связи сделанное выше замечание о первом из ключевых фабульных мотивов автобиографического *masterplot*'а: Родиться – «войти в (свое) тело», «войти в мир» (первое и второе одновременно, в отношении включения), «войти в дом/ в социум/ в жизнь».

Детский образ Бога связан с представлением о смерти и принимает – по религиозному измерению – традиционную форму вертикали: Бог – на небе, место души у человека – «где-то в груди» (там же, 24).

В центре мировоззрения подрастающего Арсеньева, как я уже указывал, стоит чувство связности всего со всем и его личная причастность к русскому миру – в прошлом и настоящем. В начале второй книги, например, он в первый и, как окажется потом, в последний раз покидает отцовское имение Каменку. Отец везет его в гимназию. Описывается, как это чувство связности со всем и причастность к русскому миру вдруг возникли у него в дороге, при виде ворона, о котором отец сказал, что тот, быть может, жил еще при татарах:

Помню одну [т.е. ветлу] особенно, ее дуплистый и разбитый грозой остов. На ней сидел, черной головней чернел большой ворон, и отец сказал, очень поразив этим мое воображение, что вороны живут по несколько сот лет и что, может быть, этот ворон жил еще при татарах... В чем заключалось очарование того, что он сказал и что я почувствовал тогда? В ощущении России и того, что она моя родина? В ощущении связи с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу, наше личное существование, напоминающим нашу причастность к этому общему? (там же, 49).<sup>15</sup>

Повод для этого нового чувства не абстрактное умозрение, а конкретный образ: ворон на дереве; он же упоминается первым, как содержание ценного воспоминания. Слова отца наполняют эту сцену смыслом и придают ей историческую перспективу, а выразительность и уникальная эмоциональная значимость момента для мальчика связаны с русским пейзажем и образом конкретного, «телесного», ворона. Герой переживает неожиданный, поразительный процесс идентификация, своего рода тотемистическое узнавание.<sup>16</sup>

Специальность личности в мире подчеркивается и развивается у Бунина как основа его психопэтики и как существенная антропологическая и философическая концепция. Постоянное подтверждение этой модели мира в его литературе как комплекс приемов можно, на мой взгляд, интерпретировать в рамках его поэтического осмысления мира, как «хвалу всему сущему и прежде всего своему бытию» (мнение некоторых критиков, см. Бунин V, 597), но также, кажется, как своего рода «заклинание», т. е. как психическую необходимость превозмочь экзистенциальный страх перед

<sup>15</sup> Глава кончается так: «и вдруг я почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней».

<sup>16</sup> Поражает, что творчество Бунина вообще пестрит воронами и грачами.

хаосом и смертью<sup>17</sup> или же, по определению Спинозы и Дамасио, — в рамках *conatus*'а — как стремление к равновесию и контролю. Использование этих специфических поэтических и стилистических средств в их конкретности явно приближает поэтику Бунина к мифопоэтическому образу мышления. Как психический и психопоэтический процесс это напоминает, несмотря на существенные различия в стилистике, концептуализацию психики Белого (и прежде всего в его романе «Котик Летаев»).

Отсюда, кажется, лишь один шаг до более символического осмысления связности всего со всем, как и до приписывания души природе и окружающему миру вообще:

Но грустит ли в тишине, в глуши какой-нибудь сурок, жаворонок? Нет, они ни о чем не спрашивают, ничему не дивятся, не чувствуют той сокровенной души, которая всегда чудится человеческой душе в мире, окружающем ее, не знают ни зова пространств, ни бега времени. А я уже и тогда знал все это (Бунин V, 9 [кн.1, гл. 2]).

Можно в самом деле заключить, что у Бунина-автобиографа *conatus* прежде всего выражается в желании (или даже жажде) понять и осмыслить мир и собственное место в нем через восприятие его всеми человеческими чувствами; ср. следующий пассаж:

Выйдя на балкон, я каждый раз снова и снова, до недоумения, даже до некоторой муки, дивился на красоту ночи: что же это такое и что с этим делать!

Я и теперь испытываю нечто подобное в такие ночи. Что же было тогда, когда все это было внове, когда было такое обоняние, что отличался запах росистого лопуха от запаха сырой травы! Необыкновенно высокий треугольник ели, освещенный луной только с одной стороны, по-прежнему возносился своим зубчатым острием в прозрачное ночное небо, где тешилось несколько редких звезд, мелких, мирных и настолько бесконечно далеких и дивных, истинно Господних, что хотелось стать на колени и перекреститься на них. Пустая поляна перед домом была залита сильным и странным светом. Справа, над садом, сияла в ясном и пустом небосклоне полная луна с чуть темнеющими рельефами своего мертвенно-бледного, изнутри налитого яркой светящейся белизной лица. И мы с ней, теперь уже давно знакомые друг другу, подолгу глядели друг на друга, безответно и безмолвно чего-то друг от друга ожидая ... Чего? Я знал только то, что чего-то нам с нею очень недостает... (Бунин V, 103–104 [кн. 3, гл. 6]).

<sup>17</sup> В кн. 1, гл. 10, Бунин заявляет, что он принадлежит к тем людям, которые «весь век живут под ее [т.е. смерти] знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти.» (Бунин V, 23).

Метонимическое и символическое отождествление лица и окружающей его среды у Бунина иногда реализуется путем указания на гендерные признаки, то есть с помощью гендерного отождествления усадьбы и ее обитателей. Известно, что это отличает моделирование усадебного мира Буниным. В его некоторых текстах мы можем различить «женскую усадьбу» и «мужскую усадьбу». Бунин, вспоминая детство, использует это противопоставление. Память, как известно, избирательна, тем более если речь идет о давних или эмоционально окрашенных воспоминаниях. Думается, что Бунин как раз и пользуется этим психологическим фактом, выбирая и противопоставляя определенные гендерные признаки в пользу большей выразительности и эмоциональной близости реконструируемого мира для самого автора.

Примеры этого можно найти в «Антоновских яблоках» и в «Жизни Арсеньева», хотя и менее маркировано (напр. Бунин V, 30–31 [кн. 1, гл. 13], описание усадьбы бабушки по матери, Батурино). В «Антоновских яблоках» противопоставляются усадьба тетки Анны Герасимовны и усадьба покойного шурина Арсения Семеныча (гл. 2 и 3).

В «женской» усадьбе тетки Анны Герасимовны царит дух старины, бывшего крепостного права. Это типичное дворянское «гнездо», и рассказчик сам напоминает о его литературном архетипе (или прототипе), т. е. о гоголевских старосветских помещиках. Запущенный сад, но довольно скромный дом чист и уютен. Кроме высокой крыши, в характеристике этого дома подчеркиваются округлость его форм, замкнутость в себе, обособленность, и душевный уют. Маленький дом и его атрибуты выразительно персонифицируются, и только потом автор представляет саму хозяйку, очень похожую на свой дом; ср., как они сближаются в (вспоминаемом) восприятии рассказчика:

Сад у тетки славился своею запущенностью, соловьями, горlinkами и яблоками, а дом – крышей. Стоял он во главе двора, у самого сада, – ветки лип обнимали его, – был невелик и приземист, но казалось, что ему и веку не будет, – так основательно глядел он из-под своей необыкновенно высокой и толстой соломенной крыши, почерневшей и затвердевшей от времени. Мне его передний фасад представлялся всегда живым: точно старое лицо глядит из-под огромной шапки впадинами глаз, – окнами с перламутровыми от дождя и солнца стеклами. А по бокам этих глаз были крыльца, – два старых больших крыльца с колоннами. На фронтоне их всегда сидели сытые голуби, между тем, как тысячи воробьев дождем пересыпались с крыши на крышу... И уютно чувствовал себя гость в этом гнезде под бирюзовым осенним небом!

Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок, а потом и другие: старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета, который с июня лежит на окнах... Во всех комнатах – в лакейской, в

зале, в гостиной – прохладно и сумрачно: это оттого, что дом окружен садом, а верхние стекла окон цветные: синие и лиловые. Всюду тишина и чистота, хотя, кажется, кресла, столы с инкрустациями и зеркала в узеньких и витых золотых рамах никогда не трогались с места. И вот слышится покашливание: выходит тетка. Она небольшая, но тоже, как и все кругом, прочная (Бунин II, 163 [гл. 2]).

«Мужская» усадьба покойного шурина Арсения Семеныча выглядит совсем иначе; она отличается по всем пунктам и, что любопытно, не подлежит персонификации, зато с самого начала подчеркивается присутствие самого рассказчика в усадьбе. Ср.:

И вот я вижу себя в усадьбе Арсения Семеныча, в большом доме, в зале, полной солнца и дыма от трубок и папирос. Народу много – все люди загорелые, с обветренными лицами, в поддевах и длинных сапогах. Только что очень сытно пообедали, раскраснелись и возбуждены шумными разговорами о предстоящей охоте, но не забывают допивать водку и после обеда. А на дворе трубят рог и завывают на разные голоса собаки. Черный борзой, любимец Арсения Семеныча, взлезает на стол и начинает пожирать с блюда остатки зайца под соусом. Но вдруг он испускает страшный визг и, опрокидывая тарелки и рюмки, срывается со стола: Арсений Семеныч, вышедший из кабинета с арапником и револьвером, внезапно оглушает залу выстрелом. Зала еще более наполняется дымом, а Арсений Семеныч стоит и смеется.

– Жалко, что промахнулся! – говорит он, играя глазами (Бунин II, 165 [гл. 3]).

Это противопоставление строится на контрастных чертах домов, отражающих и кодирующих гендерные характеристики их владельцев и обитателей. Разность двух пространств зависит от их гендерных и актантных характеристик. В воспоминаниях о «мужской» усадьбе подчеркивается домашность и уют иного типа, чем в «женской». Проступают различия по энергетике, размерам и масштабам (многолюдность и шум охотничьей компании, буйное пиршество и т.п. против тихого уюта одинокой старушки) и по ориентации в мире (замкнутость на себя, обособленность и близость к саду, который уже сам по себе являет собой концепцию замкнутого пространства, против мужской, охотничьей и «экспансивной», установки на лес и поле – метонимия самой России).

Для Бунина было исключительно важно восприятие мира всеми пятью чувствами, т. е. «телом в мире». Это ясно, между прочим, из пассажа в «Жизни Арсеньева», в котором он описывает, как впервые в жизни заболел. Главными симптомом он называет не только упадок сил, но и «перемену

[...] в зрении, вкусе, слухе, обонянии, осязании» (Бунин I, 37–38 [гл. 17]).<sup>18</sup>  
Или в уже процитированном отрывке:

Я и теперь испытываю нечто подобное в такие ночи. Что же было тогда, когда все это было внове, когда было такое обоняние, что отличался запах росистого лопуха от запаха сырой травы! (там же, 103–104 [кн. 3, гл. 6]).

Помимо зрения и слуха, у Бунина, как известно, особенно выразительно развита поэтика обоняния. Он исключительно чуток к ассоциативным связям между запахами и воспоминаниями (как и, конечно, Пруст).

Его поэтика обоняния заслуживает особого внимания. Почему оно так важно для Бунина? Впечатления обоняния самые прямые. Они дают самую непосредственную информацию о мире по сравнению с такими чувствами, как зрение и слух. Бунин несомненно пользуется феноменом синестезии, причем чувство обоняния для него является источником эмоциональных ассоциаций и даже условного рефлекса; например:

и мне навсегда запомнилась его [т.е. фонтана] свежесть и прохладный, очаровательный запах обрызганных им цветов, которые, как я узнал потом, назывались просто «табак»: запомнились потому, что этот запах соединился у меня с чувством влюбленности, которой я впервые в жизни был сладко болен несколько дней после того. Это благодаря ей, этой уездной барышне, я до сих пор не могу без волнения слышать запах «табака», а она и понятия не имела никогда обо мне и о том, что я всю жизнь вспоминал от времени до времени и ее, и свежесть фонтана, и звуки военной музыки, как только слышал этот запах... (Бунин V, 57–58 [кн. 2, гл. 6]).

Интересно, впрочем, что знаменитая бунинская поэтика запахов основана далеко не всегда на метафорике в традиционном смысле или обязательно на синестезии. Дело в том, что сенсорная информация обоняния, выйдя на сознательный и языковой уровни, не настолько подлжет семантическим обработкам и трансформациям, как в случае со зрительными и даже слуховыми впечатлениями. Итак, обоняние (вместе с осязанием) – самый прямой, в буквальном смысле непосредственный, а потому и самый «телесный» канал информации о мире. Здесь обнаруживается интересный парадокс: хотя запахи для Бунина имеют уникальную и незаменимую ценность, вместе с тем в его литературном мире нет, собственно говоря, «языка» запахов в семиотическом смысле: отсутствует и иерархия между запахами,

<sup>18</sup> Это также можно интерпретировать как пример того, что, заболевая, человек сильнее переживает фундаментальную эксцентричность своего существования (ср. у Плеснера).

и мета-уровень «языка» запахов. Ср. следующие примеры из знаменитых в этом отношении «Антоновских яблок»:

тонкий аромат опавшей листвы и – запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. [...] чувствовать запах дегтя в свежем воздухе [...]. Всюду сильно пахнет яблоками. (158) И вот еще запах: в саду – костер, и крепко тянет душистым дымом вишневых сучьев. (159) Крепко пахнет от оврагов грибной сыростью, перегнившими листьями и мокрой древесной корой. И сырость из оврагов становится все ощутительнее, в лесу холодеет и темнеет... (166) (Бунин П, 158–166).

Эти примеры показывают, что Бунин не проводит оценочной иерархии между запахами (например, по шкале «вонь – благовоние»); он не обязательно ставит запах дегтя, грибной сырости или перегнивших листьев ниже запаха яблок или меда. Он оценивает запахи по единственному для него приемлемому критерию – по их способности вызвать непосредственное, аутентичное жизненное переживание. Итак, запах дегтя несомненно оценивается по резкому качеству его прямого физически-телесного воздействия на восприятие, которое читатель и сам может пережить, вернее, воспроизвести из памяти своей собственной нервной системы. Конструкция типа «пахнет (пахло / тянуло) чем-нибудь» в первую очередь передает не метафору-сравнение, а прямое метонимическое отношение. В контексте имеет место смежность восприятия обоняния и восприятия другого, душевного уровня. Устанавливается не метафорическое, а контекстуальное сопоставление двух психических содержаний – с одной стороны, прямо телесного переживания обоняния и, с другой стороны, эмоционально-оценочной реакции;<sup>19</sup> они становятся, таким образом, эквивалентными.

В начале статьи я привел изречение Бунина о том, что он испытывал «потребность выразить и продлить себя на земле». Здесь объединяются два стремления живого писателя-автобиографа к бессмертию: семиотическое стремление «выразить себя» и телесно-династическое стремление «продлить себя на земле». Собственно говоря, последнее – «продлить себя на земле» – выражает то и другое, традиционным образом представляя литературное творчество как «потомство» автора.

<sup>19</sup> Интересно, что Дамаско как раз проводит разницу между «emotions» (эмоция), т.е. прямым воздействием стимулов на организм и восприятие (сенсорную систему), и «feelings» (чувства, ощущения), т.е. психическими манифестациями эмоций.

## Л и т е р а т у р а

- Бунин И.А. 1987–1988. *Собрание сочинений в шести томах*. М.
- Саакянц А.А. 1988. «Проза позднего Бунина ('Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. Рассказы последних лет')». И.А. Бунин, *Собрание сочинений в шести томах*. М., Т. 5, 571–593.
- Сорокин В. 2000. *Роман*. М.
- Щукин Василий. 1997. *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*. Kraków.
- Damasio Antonio R. 1994. *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York.
- Damasio Antonio R. 2003. *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando Austin NY San Diego Toronto London.
- Johnson Mark and George Lakoff. 1997. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York.
- Nussbaum Martha C. 2001. *Upheavals of Thought. The intelligence of Emotions*. Cambridge.
- Podoroga Valery. 1991. 'The Eunuch of the Soul: Positions of Reading and the World of Platonov', *The South Atlantic Quarterly*, 90:2 (Spring), 354-408.
- Plessner Helmuth. 1961. *Lachen und weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern.
- Plessner Helmuth. 1981. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. (Gesammelte Schriften IV), Frankfurt am Main.
- Spiering Hendrik. 2004. 'Het lichaam in je hoofd', Antonio Damasio over gevoel, brein en Spinoza. (Interview), *NRC Handelsblad* 17/18-1-2004, 47.



Илья Утехин

## К СЕМИОТИКЕ СТРАСТЕЙ КОММУНАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА

Параноическая природа детских страхов Зоценко (автора-героя «Перед восходом солнца») как бы заранее сделала его идеальным писателем на «советскую», в частности, – «коммунально-квартирную», тему подавления личности. Востребованность действительностью, которая не замедлила оправдать самые худшие опасения, зоценковские неврозы обеспечили ему глубокую созвучность эпохе; воплощение, казалось бы, сугубо личных, но в то же время архетипических экзистенциальных травм обернулось верным портретом исторического момента. Зоценко оказался подлинным классиком советской литературы, но не столько как сатирик-бытописатель советских нравов, сколько как поэт страха, недоверия и амбивалентной любви к порядку. (Жолковский 1999, 309)

Эта статья – про востребованность действительностью советской культуры определенного рода неврозов и про то, как это отражается в текстах. Коммунальная квартира (ниже – КК) как тип жилища и специфический способ организации быта видится сегодня квинтэссенцией советского образа жизни и может служить ключом к стереотипам мысли и поведения советского человека. Человеку не советскому (иностранцу) или уже не вполне советскому (представителям молодого постперестроечного поколения), выросшему в условиях квартиры, в русском языке все еще, по контрасту с квартирой коммунальной, называемой «отдельной» – и оттого не причастному тем практикам человеческих отношений, которые обычно складываются в коллективе коммунальных соседей, – такому человеку коммуналка со всеми ее особенностями кажется экзотикой. Про бывшую советскую и отчасти еще теперешнюю русскую коммуналку снимают документальные фильмы, сочиняют книги или главы книг, а западные журналисты пишут статьи. Лейтмотив этих статей – удивление перед загадочной русской душой, примиряющей в себе контрасты действительности и смиряющейся с повседневной жизнью в отсутствие приватности.

Наиболее эффектно и провокационно абсурдный и экзотический мир коммуналки выражен в целом ряде произведений концептуального искусства, созданных Ильей Кабаковым. В глазах знакомого с этими инсталля-

циями случайного посетителя коммунального жилья уже не инсталляция Кабакова выглядит как построенная из фрагментов коммунальной реальности, а, наоборот, реальная коммунальная квартира, в которую довелось попасть, выглядит как бледная тень инсталляции. Мы не будем касаться природы эстетического эффекта, производимого кабаковскими инсталляциями; заметим только, что материалы, их составляющие, обладают высокой степенью достоверности, чуть ли не этнографичностью,<sup>1</sup> а потому могут быть использованы и в довольно неожиданном качестве. Будучи изначально поставлены в эстетическую рамку, проходя по разряду искусства, они рассчитаны на целостное впечатление и интуитивное постижение зрителем; между тем, аналитик коммунальной души не только увидит в экспонатах чаемые им глубины, но и сможет найти слова, чтобы описать эти глубины при помощи своего метаязыка. Ниже мы будем систематически ссылаться на материалы И. Кабакова наряду с нашими собственными, обращаясь к проблематике порядка и справедливости в КК, а также в разговоре о характерной для коммунального человека патологической подозрительности, в том числе и об опасениях коммунальных жителей, связанных с посещением гостей. Отметим, что эти темы, как это убедительно показано А. Жолковским (Жолковский 1999), занимали важное место среди мотивов, пронизывающих творчество М. Зощенко.

Совместное проживание нескольких не связанных родственными узами людей в одной квартире, вообще говоря, вовсе не редкая ситуация, отнюдь не специфичная для советского общества. Общежитие студентов, коммуна или киббуц, квартира, где у хозяина несколько жильцов нанимают комнаты, барак – все это явления, до некоторой степени схожие с коммуналкой, но ей неравнозначные. Так, скажем, коммуна (и квартира, которую вскладчину снимают несколько студентов) есть добровольное объединение – тогда как в коммуналку люди попадают не по своей воле и уж во всяком случае не имеют возможности выбирать соседей. Кроме того, студенческое общежитие гомогенно в отношении возрастного и социального состава, что практически не встречается в коммуналках, где иногда – в квартирах небольшого размера или в ведомственных домах – может присутствовать лишь социальная гомогенность. Вообще же, чем больше квартира, тем разнообразней состав жителей.<sup>2</sup> Однако самый, пожалуй, важный признак КК позволяет понять, почему не была коммунальной, например, квартира, в

<sup>1</sup> Материалы, собранные нами в ходе полевой работы в больших коммунальных квартирах Петербурга в конце XX века, тому свидетельство. Впрочем, это понятно любому выросшему в СССР.

<sup>2</sup> Отсюда распространенный журналистский ход: «в настоящей коммунальной квартире обязательно есть» и далее более или менее красочно описываются персонажи. Ср. прекрасное эссе Льва Рубинштейна, включающее пассажи, построенные по этому принципу (Рубинштейн 1998).

которой проживал Макар Девушкин: она и подобные ей принадлежали владельцу, жившему или не жившему там же, но все равно определявшему состав жильцов и следившему за порядком. Поскольку такого источника порядка в лице владельца нет в квартире, принадлежащей государству, а есть только от имени государственной власти написанная инструкция о порядке в квартирах, то и решение спорных вопросов, и контроль за соблюдением правил ложится на сам коллектив жильцов, который, правда, выбирает для выполнения этих надзирательских над собою функций и для связи с жилищной администрацией т.н. «квартироуполномоченного» из числа жильцов квартиры.<sup>3</sup>

Жизнь всегда оказывается богаче правил и предписаний, так что официальная инструкция никогда не бывает достаточно детальна, чтобы служить непосредственным руководством к действию в конкретных условиях конкретной квартиры и сложившихся в ней отношений. Кроме того, правило не самодостаточно: оно требует объяснений, в каких случаях и как его применять, и собственно механизма применения. Потребность дополнить правила, обратиться от имени общественного мнения квартиры к отдельным систематическим нарушителям вызывает к жизни самодеятельные рукописные правила и объявления, вывешиваемые в КК. Инструкции, расписания (например, расписания дежурств, уборки, пользования ванной) и разного рода объявления вывешиваются на стенах и дверях мест общего пользования. Этот жанр наивной письменности подражает – в поисках авторитета – инструкциям официальным и в то же время предполагает своеобразную художественность и экспрессию слога, служащую не только заявляемой жанром непосредственной цели, но и самовыражению автора. Интересно, как средства анонимизации власти используются как ход в игре личных отношений внутри квартиры.

Рассмотрим три примера из одной петербургской квартиры, относящиеся к 2001 году, когда практика вывешивания инструкций и пространных объявлений уже перестала быть широко распространенной, а упавшая плотность населения в квартире давно уже позволяла обходиться без расписаний пользования ванной. На кухне этой квартиры – то есть там, где вывешиваются самые важные сообщения, которые обязательно должны попасться на глаза всем жильцам – имеются рукописные «Правила» следующего содержания:<sup>4</sup>

<sup>3</sup> В последние десятилетия двадцатого века назначения квартироуполномоченных стали редкостью, потому что зачастую никто не хотел брать на себя эти функции. Тем показательнее процессы самоорганизации коллектива жильцов КК.

<sup>4</sup> Впервые опубликованы (без комментария) в Утехин 2004, 232.

## ПРАВИЛА ПОВЕДЕНИЯ В КОММУНАЛЬНОЙ КВАРТИРЕ

С 7 часов утра и до 23 часов вечера соблюдать ТИШИНУ.

В дневное время не включать громко музыку и телевизор, только чтобы самим было слышно, а не соседям.

После 23 ч. *не стирать и не мыться* в ванной.

Умыться в ванной до 23 час. После 23 час. умываться в кухне.

После мытья в ванной **ВЫМЫТЬ** обязательно после себя ванну со стиральным порошком и ополоснуть ее **ДУШЕМ!!!**

После мытья в ванной вытереть пол.

## ОБ УБОРКЕ

**ДОБРОСОВЕСТНО** вести уборку в соответствии с расписанием:

**ЕЖЕДНЕВНО** прополаскивать тряпку и класть ее на резиновый коврик в прихожей.

Подметать полы.

**КАЖДЫЙ ДЕНЬ** чистить раковину в **КУХНЕ**.

**ОДИН РАЗ** чистить раковину в **ВАННОЙ** в *среду* или *четверг* и *2-й раз при сдаче* уборки.

Унитаз тщательно чистить один раз при сдаче уборки, но, если грязно, то почистить в среду или четверг, вобщем по мере загрязнения, чтобы унитаз всегда был чистый. И после пользования унитазом убирать за собой.

**ПОЛЫ МЫТЬ ВЕЗДЕ:** 1) в кухне 2) **ТУАЛете** 3) **ВАННОЙ** 4) прихожей 5) в коридоре.

При мытье ванной убирать стулья и мыть под ними.

*Мыть деревянную решетку.* Вымытую решетку ставить к стене. И мыть пол во всей ванной и под табуреткой тоже.

Квартуполномоченная Лукова С.Е.

Примечательно уже самое начало этого текста: первым пунктом идет требование соблюдать тишину днем (с 7 утра до 11 вечера), то есть как раз в тот период времени, который в этом отношении не регламентируется официальной инструкцией. В разных версиях официальных «Правил пользования жилым помещением» требование соблюдать тишину зафиксировано ровно теми же словами, но применительно к остальной, ночной, части суток (с 23.00 до 7.00). Поскольку же и самая эксплицитная формулировка может вызывать разночтения (в данном случае – что такое эта выделенная прописными буквами «тишина»), пункт второй объясняет, что имеется в виду (не включать громко музыку).

Разобравшись с шумом в дневное время, С.Е. Лукова в пунктах 3 и 4 вроде бы немотивированно переходит к теме пользования ванной комнатой, однако на самом деле она продолжает говорить о том же самом, о тишине, дополняя и конкретизируя официально признанную норму (запрет шуметь

по ночам). Как мы можем понять из контекста (в частности, из объявления, висящего в ванной), провозглашаемый в «Правилах» запрет на умывание в ванной после 23.00 вызван именно тем обстоятельством, что идущий в ванну неизбежно шумит и тем самым нарушает покой живущих за стеной (собственно, С.Е. Луковой).

Далее в пунктах 5 и 6 к заботе о порядке прибавляется забота о чистоте, чему посвящен также и раздел «Об уборке». Подробный перечень действий, предписанных дежурному, включает в себя выделенные прописными буквами и курсивом детали, наводящие на мысль о том, что некоторые действия, ожидаемые от дежурного, требуют специального указания: так, для кого-то не разумеется само собой, что нужно мыть пол «и под табуреткой тоже». Подобным же образом пункты 4 и 5 раздела «Об уборке» требуют от дежурного чистить раковину и унитаз не один раз за все дежурство, перед сдачей уборки в воскресенье (что, по-видимому, разумеется само собой), а хотя бы еще один раз в неделю.<sup>5</sup> Хотя составившая эту инструкцию квартуполномоченная нигде не указывает, кто конкретно из соседей не соблюдает тишину и плохо выполняет свои обязанности по коммунальной уборке, имеются в виду вполне конкретные лица.<sup>6</sup>

Объявление же на внутренней стороне двери ванной комнаты напоминает, в сущности, о том же самом, что сказано в инструкции на кухне, но содержит дополнительные объяснения:

В коммунальной квартире с 23 ч. вечера до 7 час. утра полагается соблюдать тишину.<sup>7</sup>

Поэтому просьба после 23 час. вечера не мыться и не стирать, поскольку в комнате, прилегающей к ванной не капитальная стена. И потому слышен плеск воды при полоскании белья, стук тазом, а закрываемая задвижка звучит, как выстрел в ночи, слышно щелканье выключателя.

И умыться можно до 23 час.

После мытья в ванной следует стиральным порошком вымыть ванну и ополоснуть душем и вытереть пол!

<sup>5</sup> О коммунальной уборке, обязанностях дежурного, определении очередности и процедуре перехода очереди от одного жильца к другому («сдача дежурства») см. Утехин 2004, гл. 4.

<sup>6</sup> Объявления, адресованные конкретным нарушителям, – другой жанр, также встречающийся в КК, ср. у И. Кабакова: «Снегирева! Закрывайте дверь, когда выходите из уборной. Никому не интересно дышать вашим «...» [подпись: ] Жильцы» (Кабаков 1993, 162).

<sup>7</sup> Ср. первый пункт вышеприведенных «Правил». Получается, что тишину в квартире следует соблюдать круглые сутки. Обратим внимание на разницу в категоричности: «Правила», имитирующие официальный документ, содержат строгое предписание по поводу вполне произвольно устанавливаемого правила; в объявлении же напоминает общеизвестная норма.

Дополнительные разъяснения, которые приводит автор объявления, по сути, являются жалобой на собственное бедственное положение и апеллируют к чувствам читателя. Ведь ни в каких официальных правилах запрет мыться в ванной по ночам не может быть зафиксирован, это чистая самодеятельность, а потому «не мыться и не стирать» после 23.00 может быть только просьбой, но никак не предписанием. Таким образом, мольба прикрывается видимостью предписания, впрочем, не выдерживая этой видимости последовательно: объяснение (от «поскольку» и до конца абзаца) принадлежит другому жанру.

Подробности же вроде того, что мыть ванну следует стиральным порошком, а ополаскивать – душем, могли бы, видимо, быть умножены, потому что вообще конкретизация мелочей жизни потенциально бесконечна. Например, можно упомянуть, чем нельзя мыть ванну. Если не порошком, то чем еще кто-то мыл? И действительно, в той же ванной комнате на стене имеются следы содранной оттуда инструкции, содержащей еще более детальные пояснения об уборке в ванной – в частности, перечисление моющих средств, которые не должны применяться при уходе за ванной.

Внешне в таких указаниях, данных в виде инструкции, нет ничего личного, но на самом деле они показывают, какие мелочи уже вызвали конфликты и затронули отношения между участниками сообщества. Так что заявленные темы правил и объявления – тишина и чистота<sup>8</sup> – скрывают за собой, во-первых, стремление к порядку, а во-вторых, указывают на потенциальные источники скандала. Порядок (тот самый, к которому, по удачному выражению А. Жолковского, советский человек испытывает «амбивалентную любовь») здесь не только порядок чистоты и удобства, но порядок справедливости и равенства, ибо каждый, по справедливости, должен вносить в том числе и в коммунальную уборку свой вклад, не меньше других. Если одни (претендующие на властные полномочия, т.е., фактически, на право толкования правил общежития) моют пол под табуреткой, то и другие должны это делать. Как мы попытались показать (Утехин 2001), всеобщая озабоченность справедливостью распределения ресурсов и усилий – важнейший регулирующий фактор коммунальной повседневности. Наиболее яркие примеры этой озабоченности касаются распределения затрат на электроэнергию; кстати сказать, у М. Зощенко эта тема отражена не только в знаменитой детали – вывинчивании за собой лампочек (рассказ «Гости»), но и в целиком посвященном электричеству рассказе «Летняя передышка» (1929). Там рассказчик мечтает, что жизнь в наших квартирах «засияет как солнце», когда у каждого жильца будет свой

<sup>8</sup> Ср. также у И. Кабакова (Кабаков 1993, 166) от лица официальной инстанции: «ВНИМАНИЕ! ТОВАРИЩИ! Соблюдайте ТИШИНУ И ЧИСТОТУ после 10 часов вечера! [подпись:] Правление ЖЭКа»

счетчик. Пока же счетчик один на всех, что создает неудобства и проблему справедливого подсчета. Показательно, что в условиях КК установление справедливости неизбежно предполагает вторжение коллективного контроля в частную сферу участника сообщества: сколько у кого лампочек, есть ли у кого-то электроутюг (и если да, то сколько времени в день он им пользуется), не кипятит ли кто на вилке кипяток.<sup>9</sup> В рассказе один из жильцов «буквально свихнулся на этой почве», добываясь установления досконального контроля за каждым соседом. Когда этого свихнувшегося соседа «не стало» и контроль исчез, «началась форменная вакханалия». В конце концов вместо прежних двенадцати рублей в месяц «докрутили счетчик до тридцати восьми рублей, тогда пришлось прекратить энергию», потому что «все отказались платить». Так и остались, благо пока не наступила зима, без электричества, но зато в полном и справедливом равенстве (в чем, собственно, и заключается «летняя передышка»). Заметим, что ситуация, когда «все отказались платить» и в результате оказались лишены какого-либо очевидного удобства, в КК нередко бывает спровоцирована уже тем, что отказывается платить кто-то один.

Стоит добавить, что часное героем-рассказчиком «Летней передышки» светлое будущее не наступило, да и не могло наступить с эпохой индивидуальных счетчиков, потому что в любом случае оставалось освещение мест общего пользования, расходы на которое приходилось делить между жильцами. Альтернатива такому разделению – индивидуальные лампочки жильцов в туалете и на кухне вместо одной общей лампочки – не очень удобна и тоже создает проблемы. Именно поэтому особо подозрительные граждане вывинчивали за собой лампочки: в отсутствие хозяина кто-то, в принципе, мог бесконтрольно пользоваться его электричеством. Показательно, что жаркие споры и мордобой возникали при делении суммы «общего пользования» скорее из соображений чистой справедливости, нежели из соображений материальных, ведь речь шла об очень незначительных, копеечных суммах.

Наш третий пример творчества квартуполномоченной Луковой иллюстрирует боязнь кражи и проникновения в квартиру чужих людей. Цитируемое ниже объявление висит при входе в квартиру, на внутренней стороне входной двери:

**Это преступление против всех жильцов квартиры НЕ ЗАКРЫВАТЬ ДВЕРЬ на верхний замок в нашем БАНДИТСКОМ ПЕТЕРБУРГЕ!!!**

<sup>9</sup> В отсутствие специальных кипяtilьников были распространены нехитрые способы подогревания воды при помощи двух вилок или двух бритвенных лезвий, подключенных к проводам.

Нижний замок можно открыть гвоздем.<sup>10</sup> Как можно забыть закрыть дверь на верх. замок!!! И когда ходите на помойку обязательно закрывайте на верхний замок (см. иллюстрации).

Здесь мы видим уже знакомые составляющие: нарушение порядка одним беззаботным жильцом грозит вредом всем соседям («преступление против всех жильцов квартиры»). Заметим, что в советские времена иногда встречались квартиры, где замок на входной двери, разумеется, был, но дверь закрывалась на замок только в вечернее и ночное время. Многочисленность соседей виделась гарантией того, что злонамеренный чужак не посмеет войти в квартиру, ведь ему не удастся проникнуть незамеченным: незнакомца обязательно спросят, куда и к кому он направляется. Незнакомец, способный дать ответ на такой вопрос – гость.

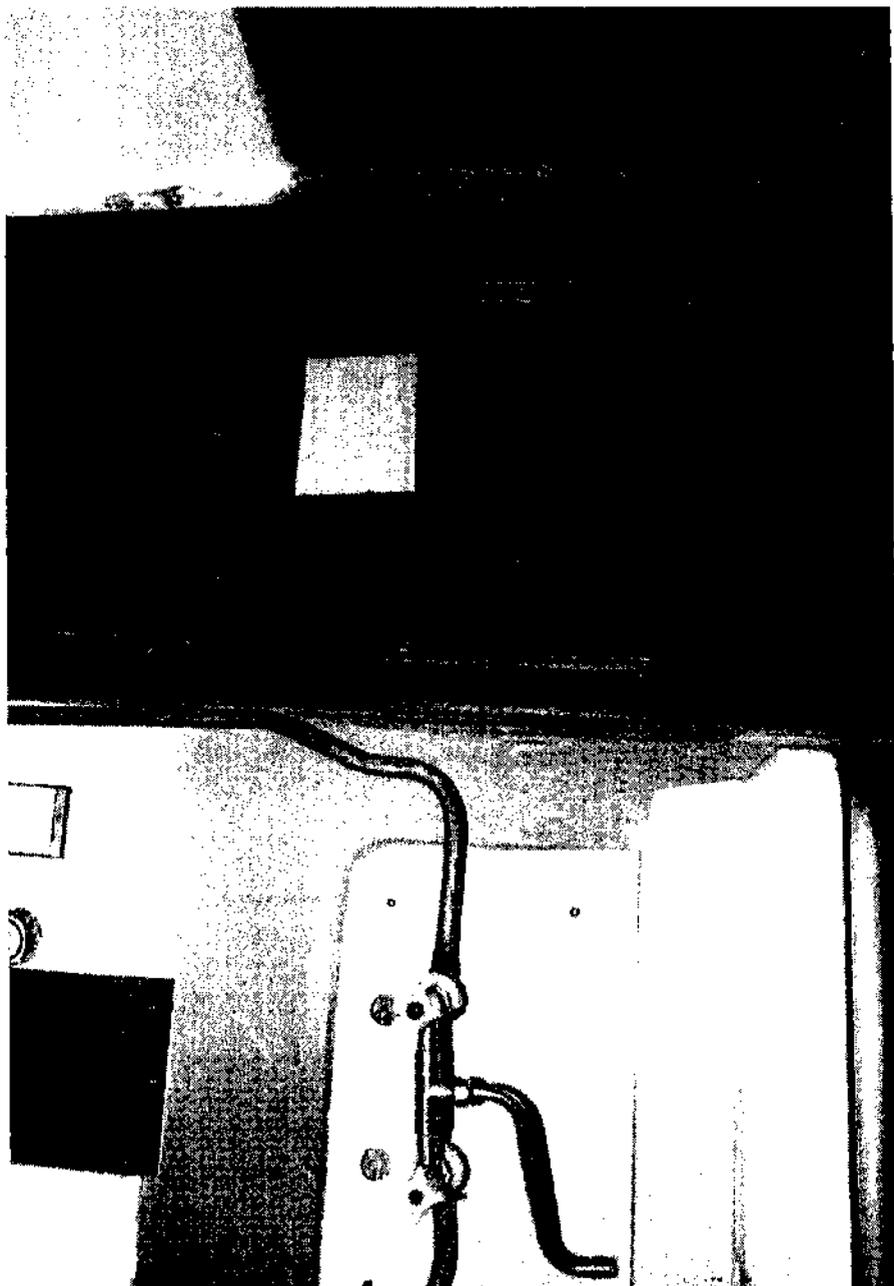
Впрочем, коммунальное сознание и своих, и тем более чужих гостей тоже заранее склонно считать опасными. Злонамеренность гостю может приписывать принимающий его хозяин – скажем, полагать, что гость желает что-нибудь стащить или наесться до отвала за хозяйский счет (оба мотива представлены у М. Зощенко). Однако для коммунального коллектива гости, приходящие к кому-либо из соседей, в принципе подозрительны, ибо гость опасен по определению: во-первых, он не связан с сообществом тесными узами, а во-вторых, он не вполне осведомлен о правилах поведения, специфичных для этой конкретной квартиры, и не владеет топографией – попросту не в курсе, где чьи вещи лежат. Поэтому естественно подозревать его в том, что, оказавшись в затруднительном положении, он ничуть не затруднится взять чужое мыло или вытереться чужим полотенцем, а то и сушащейся тут же простыней. Ср. из «Объявлений на кухонных стендах» (Кабаков 1993, 160):

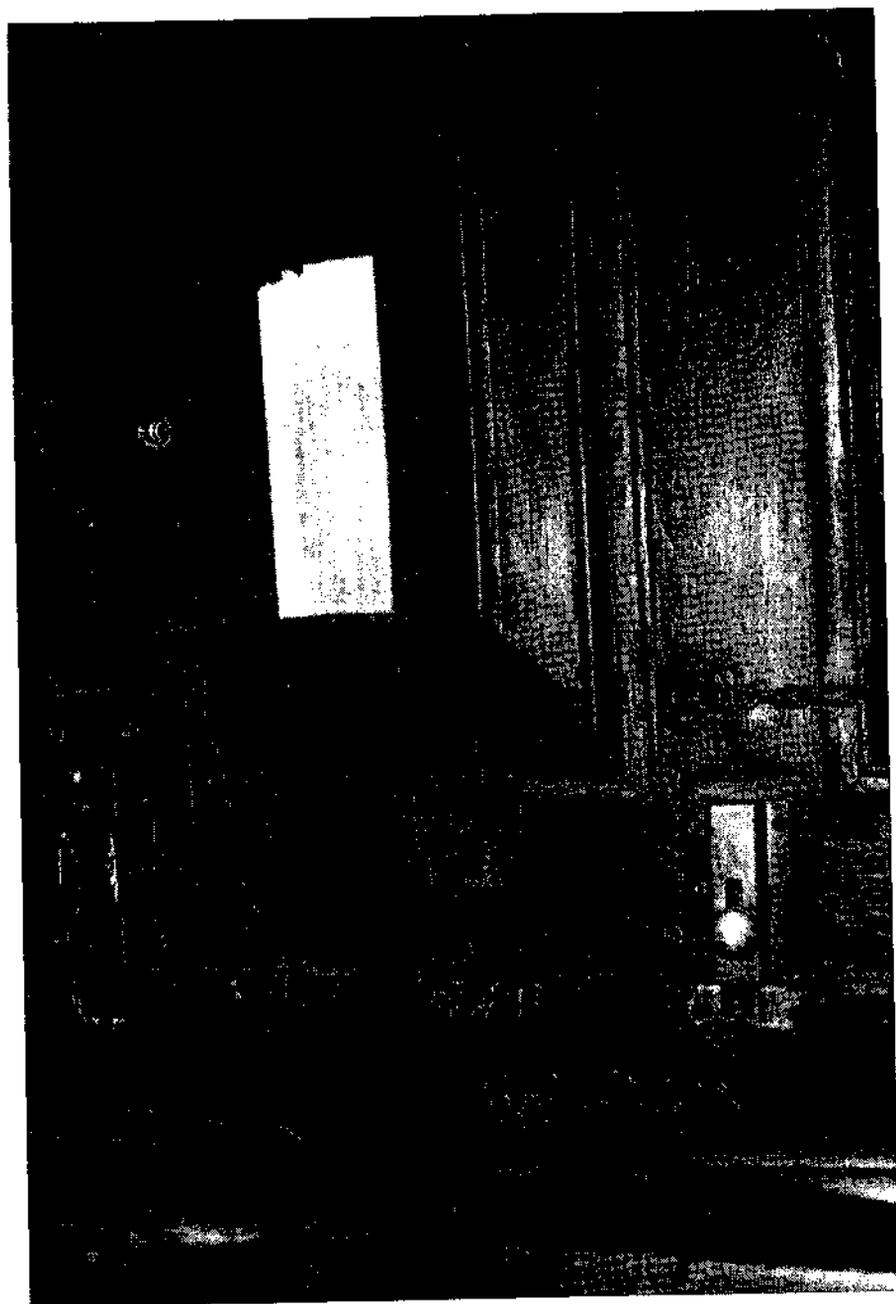
**ВНИМАНИЕ!** Просьба следить за своими гостями и не позволять вытираться им ЧУЖИМИ ПОЛОТЕНЦАМИ в ванной.  
[подпись:] Жильцы кв.18

Со стороны соседа пользование чужим полотенцем было бы расценено не просто как разгильдяйство, а как злонамеренность; со стороны же гостя это вполне объяснимый поступок, ведь подозревающий гостей и сам, оказавшись гостем, поступил бы так же.

<sup>10</sup> У внешнего наблюдателя возникает вопрос, почему бы не оставить только верхний замок, если нижний столь плох. Однако плохие замки, текущие краны и унитазы и подобные явления неустройства обычно не вызывают дискомфорта и желания что-то исправить у коммунальных жителей, в частности, потому, что починка или установка нового оборудования неизбежно требует громоздкой процедуры сбора средств и осуществления коллективного усилия (справедливого распределения, при котором каждый стремится, чтобы его вклад был не больше вклада другого, а вклад другого – не меньше его собственного).

Более того, по мнению жильцов, очевидно небезосновательному, подозрительный пришелец может, вероятно, покуситься на собственность





соседей с большей легкостью, нежели на собственность человека, которым он был приглашен. Вспоминая былые времена, когда, согласно распространенному стереотипному представлению, жили дружно (то есть, заметим, вспоминая те самые классические огромные перенаселенные коммуналки, быт которых отражен у М. Зощенко), наши пожилые информанты в ответ на вопрос о кражах припоминали преимущественно такие, где виноватыми были чужие, проникшие в квартиру – прежде всего, гости.

Другое неудобство, создаваемое гостями, состоит в том, что они неизбежно вступают в общеквартирную экономику ресурсов, пользуясь благами, но не делая своего вклада в порядок, чистоту, оплату электричества и т.п.. И без них «нечем дышать». Таким образом, гостеприимство в КК расценивается соседями как производимое за их счет. Ср. такие объявления (Кабаков 1993, 156; 152):

**ВНИМАНИЕ!** Просьба не приводить посторонних людей (гостей) на кухню! Здесь и так **НЕЧЕМ ДЫШАТЬ**.  
[подпись:] Собрание жильцов квартиры №16

Вниманию жильцов: Запрещается людям, **ПРОЖИВАЮЩИМ БЕЗ ПРОПИСКИ**, пользоваться местами общего пользования, как-то: кухней, туалетом и ванной комнатой или будет заявлено в милицию, как проживающих незаконно.  
[подпись:] Кв. комитет

Второе из объявлений касается не просто гостей, а людей, которые, например, приехали к кому-то из жильцов погостить. Эта категория потребителей квартирных благ вызывает у соседей особое раздражение – в отличие от гостей, которым никто не пытается запретить посетить, скажем, туалет, в данном случае «кв. комитет», будучи не в силах выселить этих иждивенцев или предотвратить использование ими ванной и туалета, вынужден прибегать к угрозе милицией. Заодно указывается и главная причина озабоченности: ущемляющее других жильцов систематическое участие в распределении общего блага (в данном случае, права пользоваться кухней, туалетом и ванной). В сущности, этот самостоятельный запрет<sup>11</sup> – заранее предъявляемый аргумент для неизбежного очередного скандала. Отмечая предмет озабоченности и потенциальный повод столкновений, объявления и инструкции вообще являются своеобразными заместителями публичных выяснений отношений. Поскольку же скандалы лишь отчасти опираются на рациональные аргументы и в значительной мере являются соревнованием в

<sup>11</sup> Несколько более обоснованный, чем приведенный выше запрет пользоваться ванной по ночам, потому что милиция в советское время обычно реагировала на заявления о проживании в КК лиц там не прописанных.

находчивости и красноречии, аргументация и риторика объявлений зачастую включает в себя элементы словесного творчества.

Иного свойства достоверность присуща другим материалам инсталляции И. Кабакова – комментированным артефактам. Ниже мы обратимся к примерам из кабаковской коллекции «Кухонная летопись В.Д. Баранова» (Кабаков 1993, 42–96). «Летопись» строится как своеобразная музейная коллекция, собранная человеком, который не выбрасывал мусор и всякое барахло, а аккуратно заворачивал экспонаты в обрывок газеты и писал к каждому из них маленький комментарий. В результате каждая вещь оказывается слепком события или ситуации, несет на себе отпечаток клубка человеческих отношений. Сама идея такой коллекции, будучи остроумным концептуальным ходом со стороны художника, следует глубинным моделям коммунального сознания, проистекающим из отношения к хламу.<sup>12</sup>

Попробуем дешифровать несколько экспонатов из этой коллекции. С самого начала – с первого экспоната – читатель (зритель), чтобы понять, какой смысл придавался предмету коллекционером, вынужден вникать в оттенки авторского комментария, задумываться о практиках коммунальной повседневности: «*Старые наручные часы с продавленным циферблатом. С этими часами вообще смешная история. Я их нашел в ванной на полке: кто-то мылся и забыл. И я написал объявление на кухне. И никто не назвал точно те часы, о которых я написал. Я оставил их у себя. 14.2.64*» (Кабаков 1993, 44).

Повесить объявление – вроде бы вполне «культурный» способ информировать окружающих о находке и готовности ее отдать владельцу. Однако дальше мы понимаем из текста, что, во-первых, несколько человек заявляли свои права на находку; во-вторых, с каждым из них имела место процедура опознания, не предполагавшая предъявления предмета (т.е. заранее рассчитанная на то, что притязания могут быть необоснованными) и дающая нашедшему право вершить судьбу; и, в-третьих, рассказчик-коллекционер оставил часы себе, причем не из алчных побуждений воспользоваться часами или, например, продать их, а из специфического чувства справедливости. В результате часы так они никому и не достались, а попали в коллекцию в качестве сувенира. Стоит отметить, что к концу летописи читатель уже достаточно разберется в коммунальных нравах, чтобы понять, что в этой истории скрыто еще несколько пуантов: вообразив себе в красках «смешную историю» с часами, мы понимаем, что среди описывавших часы в ходе процедуры опознания (и, возможно, экспрессивно настаивавших на своем праве владельца) был, без сомнения, и настоящий

<sup>12</sup> Некоторые замечания о коллекционировании и психологической роли собирания всякого хлама см. в нашей заметке Утехин 2004в. См. также гл. 2 в работе Утехин 2004.

хозяин, потому что чужого человека, гостя, просто не пустили бы мыться в ванную комнату. Отметим и характерную для КК ситуацию, когда некая проблема (поломка, недостача или, как в данном случае, появление вещи) происходит без свидетелей («когда никого не было кругом»). Процедура выяснения и гипотезы, высказываемые соседями, всегда оказываются весьма показательны. Собственно, выяснение того, кто этот «кто-то», который сломал, напачкал, испортил, украл (или, реже, наоборот, оставил что-то) – один из самых животрепещущих вопросов коммунальной повседневности. В большинстве случаев у каждого из соседей есть на этот счет готовое мнение, которое не нуждается в доказательствах.

Красноречивость взятых из гущи коммунальной жизни мелочей материальной культуры, представленных в кабаковской коллекции, обусловлена потрясающей компрессией смысла, возможной лишь в художественном тексте: даже если не пытаться расшифровать все то, что очевидно подготовленному зрителю, а хотя бы постараться дать полноценный комментарий для не нюхавшего советской коммунальности иностранца, то каждому пункту летописи придется посвятить не меньше пары абзацев. Впрочем, искусство тем и отличается от научного знания, что задевает струны души независимо от понимания умом.

Обратим внимание на то, что в целом ряде текстов-комментариев к входящим в «Летопись» экспонатам присутствуют слова «нарочно» (и «специально») применительно к действиям персонажей. Эти примеры интересны и с точки зрения человеческого содержания (т.е. иллюстрации вопросов из области экологии межличностного общения<sup>13</sup>), и с точки зрения того, как и какими – языковыми, дискурсивными – средствами ведется рассказ. Вообще говоря, подобно тому как некоторые действия и события предполагают ненамеренность («забыл», «споткнулся», «банка перевернулась»), некоторые в принципе подразумевают контроль со стороны деятеля (и, следовательно, «нарочность»), поэтому вовсе не обязательно в тексте мы увидим эксплицитные маркеры намеренности. Во многих примерах нарочность злонамеренных действий соседей заключена уже в семантике употребляемых глаголов, ср. «70. Николаевна забыла свой футляр от очков, а маленькая Коврова подошла и написала на нем скверные слова; [...] 76. Кто-то постоянно лазит и ворует продукты (крупу, сахар).» Поэтому маркеры намеренности появляются там, где речь идет о действиях, статус которых оказывается предметом интерпретации и может быть оспорен. Скажем, «сломать» или «толкнуть» можно нечаянно, а можно и специально. Злонамеренные действия соседей «на зло» друг другу являются ходами в повседневной борьбе:

<sup>13</sup> Применительно к внутрисемейному общению вопросы экологии коммуникации затрагивались в нашей работе Утехин 2004а.

6. *Темно-синяя эмалированная крышка от чайника*. А вот еще пример ужасного поведения Орловой, от которой нет никому покоя, сколько ни жалуйся. Прохорова, старая больная женщина, искала целый день крышку от своего чайника, даже плакала. А эта мерзавка бросила **нарочно** в помойное ведро и засыпала сверху бумагой. 14.2.64<sup>14</sup>

32. *Газовая конфорка*. Из-за этой конфорки был страшный скандал и драка потом, так Семенова кричала, что это ее конфорка не горит из-за Богатиной и та ее испортила **нарочно!**

66. *Алюминиевая солдатская кружка*. Нашли за трубой для воды от раковины, когда меняли плиту и раковину. Кто-то **нарочно** туда спрятал, а это кружка Николая Ведерникова, она ему очень дорога, он ее с войны принес. Какая-то сволочь у нас хотела подшутить над ним. 7.8.63

54. *Штаны женские синего цвета*. Степанова повесила утром над столом Прокофьевой Вали свои штаны, а та сняла их и положила **нарочно** перед дверью в квартиру, чтобы ноги вытирали. И говорила, что вода с них на ее стол капала. 16.V.64

Ср. также примеры, где рассказчик-коллекционер подозревает соседей в изощренной провокации: «68. Кто-то специально спрятал, чтобы на меня подумали, но не вышло почему-то; [...] 13. Кусок газеты, испачканной черной черным. Сегодня Алевтина опять нашла в каше утром этот обрывок бумаги грязной. А с утра в кухне никого не было. Может быть, она это **нарочно** делает? 19.VI.63»

Действие становится фактом, будучи упомянуто или рассказано. Оно оформляется в событие, осмысливается в терминах причинности и мотивации деятелей, оказывается зародышем сюжета, который может быть развернут в виде нарратива. Вопрос нарочности остро стоит при истолковании коммунальных отношений.<sup>15</sup> Поэтому попробуем для начала классифицировать возможные интерпретации действий. Естественно, что нарративы из коммунальной жизни могут включать в себя упоминания действий, в отношении намеренности либо ненамеренные (= случайные), либо намеренные. Такая тривиальная классификация не учитывает, однако, несколько важных для отношений соседей (и для развития сюжета) параметров. Это осознание/отсутствие осознания деятелем последствий действия, наличие/отсутствие чувства вины и – в качестве сюжетного продолжения действия –

<sup>14</sup> Заметим здесь указание на признаваемый частью коллектива статус соседки как человека, от которого «нет никому покоя, сколько ни жалуйся». Под жалобами имеются в виду, скорее всего, письменные обращения во властные инстанции разных уровней. Подробнее о жалобах от жителей ленинградских коммунальных квартир послевоенного времени, см. Утехин 2004б.

<sup>15</sup> Ср. 117. «Нарочно? [Приписка сбоку] Нарочно». Ср. также иллюстрация озабоченности автора неопределенностью ответственности: 96. «вдруг страшно зазвенело стекло, и влетел камень, никого не задел. Я выбежал во двор, но уже поздно. Непонятно – это специально в наше окно или в другое, а в нас случайно».

принесение/непринесение извинений в той или иной форме. Действия с учетом этих параметров распределяются по рубрикам, обозначенным в Таблице 1 («Классификация действий, причиняющих ущерб»).

Таблица 1. Классификация действий, причиняющих ущерб

действия с т.з. контроля деятеля	случайные						Неслучайные					
	А. неконтролируемые		Б. частично контролируемые (с нечаянным побочным эффектом)				В. вполне контролируемые (нормальные функциональные)		Г. Вполне контролируемые (нарочные; кому-то «на зло»)			
осознанность действия	-		+		+		+		+		+	
осознанность вредоносных последствий	-		-		+		-		+		-	
чувство вины в момент действия	-		-		-	+	-		+		-	
извинение <i>post factum</i>	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+/-

Некоторые иллюстрации из «Кухонной летописи» (Кабаков 1993):

А. «...Я ему помог рисовать, а потом банка перевернулась, и все вылилось на пол, и мать Коли устроила нам скандал.» (28);

Б. «Когда приходил ко мне Павел Яковлевич, пробовал починить мой стул. Ничего не вышло у него, только совсем доломал» (19);

В. «Постучался вчера Дурасов вечером и попросил резинку (чертил себе что-то). Я дал ему большую новую. Он отрезал себе большую часть без спроса, а мне дал этот обрезок» (77);

Г. «...эта мерзавка бросила нарочно в помойное ведро и засыпала сверху бумагой» (6).

В правой колонке таблицы расположены «нарочные» действия, специально направляемые на то, чтобы затронуть человеческие отношения. Как можно заметить, здесь имплицитно присутствуют еще некоторые параметры. В соответствии с одним из них (назовем его «демонстративностью») вредоносное действие либо производится по секрету, без свидетелей и, соответственно, не содержит прямого указания на авторство (интерпретирующий выдвигает гипотезы), либо же делается цинично и открыто – с тем, чтобы авторство было очевидно жертве.

Другой параметр касается не собственно ситуации, а ее дальнейшего развития, т.е. разворачивающегося сюжета (см. последнюю строку таблицы): наличия извинений и их характера. Отсутствие извинений в случае ненамеренного причинения ущерба может быть приписано жертвой либо осведомленности/неосведомленности виновника о факте нанесения ущерба, либо же соблюдению/несоблюдению этикетных норм. Но, во-первых, само несоблюдение этикетных норм может быть намеренным и, во-вторых, извинение, даже если оно принесено, может быть неискренним или цинично-

насмешливым (этому случаю соответствует нижняя правая клетка таблицы).

Вообще говоря, извинения, приносимые жертве виновным, выбраны здесь в качестве иллюстрации лишь одного из возможных элементов в сюжетном развитии ситуации нанесения ущерба. Но этот выбор не случаен. Он отражает тот факт, что речевое действие (в сущности, это может быть любое высказывание) не просто может оказываться поступком и событием (что тривиально), но и оказывается таковым с большей вероятностью, чем в иных коммуникативных средах. Потому что атмосфера всеобщей подозрительности, атмосфера ожидания и параноического поиска враждебных смыслов в словах окружающих способствует тому, что любые действия, а слова – особенно, получают коннотации, производные от отношений соседей. Слово автоматически оказывается жестом. Жест извинения фиксирует ситуацию и не дает ей развиваться дальше, снимает или временно нейтрализует пагубные последствия события в плане межличностных отношений,<sup>16</sup> тогда как отсутствие извинения подталкивает ответное действие «на зло».

Склонное к действиям «на зло», параноидальное коммунальное сознание склонно и «сдвигать вправо» в пределах нашей таблицы действия ближнего, т.е. интерпретировать ненамеренное как намеренное, приписывать злой умысел действиям, вызванным неосторожностью, невнимательностью или глупостью; видеть жест в практическом, функциональном действии.<sup>17</sup> Однако этим операции, которые душа параноидального коммунального субъекта склонна производить при интерпретации событий, не исчерпываются. Самое, пожалуй, примечательное состоит в том, что действие, интерпретируемое как вредоносное, совсем не обязательно имеет место в реальности: параноидальное сознание выискивает и находит в окружающей действительности признаки того, что действия, описываемые правой колонкой нашей таблицы, были осуществлены, осуществляются или могут быть осуществлены в будущем – по отношению к нему (субъекту сознания) и принадлежащему ему имуществу. Таким образом, событие может усматриваться на пустом месте, ср.

<sup>16</sup> Это происходит если извинение (или другой жест примирения) сработало, то есть было принято. Ср. из 72: «Черкусова, чтобы помириться с Дуевой, решила подарить ей браслет на день рождения. А та ни слова ни говоря, ни спасибо не сказав, молча швырнула ей этот браслет на стол, а та заплакала навзрыд и ушла к себе.» Браслет же (*«Поломанный посеребрянный браслет»*) оказался в коллекции; нам остается гадать, был ли браслет сломан до момента дарения, или же сломался в ходе неких неизвестных нам событий, имевших место после описанного события, но прежде попадания браслета в коллекцию.

<sup>17</sup> Ср. «113. *Нож от мясорубки*. От мясорубки, нашли в раковине, в трубе. Бросают туда всякую дрянь, а потом заливают вниз, и жалобы снизу. 15/VI 63» Как если бы ножи от мясорубки кто-то бросал в сток раковины специально.

110. *Пластмассовый футляр от очков, сломанный.* Утром Голубева страшно была своего сына в коридоре, потому что ей показалось, что он нарочно спрятал ее очешницу куда-то. Он страшно кричал, никто не мог понять ничего, а потом она сама нашла свою очешницу за кухонным столом, когда убирала: она ее оставила и сама не заметила. (7 апреля 1964 г.)

Ситуации, аналогичные описанной выше, случаются в КК систематически, причем голословные обвинения в краже, издевательствах или нанесении ущерба адресуются соседям. Показательно, что если обнаруживается, что кражи на самом деле не было, извинения за безосновательные обвинения следуют отнюдь не всегда.

Для обозначения специфической картины психического расстройства, встречающегося преимущественно у пожилых жителей КК, в психиатрии был предложен термин «паранойд жилья» (Медведев 1990). Клиническая картина включает в себя различные проявления бреда и галлюцинаций, связанных с местом проживания («кухонная тематика») и с отношениями с соседями. И тематическое наполнение бреда, и само происхождение расстройства может быть сопоставлено с тем обстоятельством, что в условиях КК приватная сфера индивида оказывается редуцирована и проницаема.<sup>18</sup> Неприкосновенность имущества поэтому особенно остро ощущается как эквивалент неприкосновенности границ личности, так что и нормальные, не затронутые психопатологией жильцы ревностно охраняют свое имущество от посягательств, в том числе и в тех случаях, когда материальная ценность этого имущества ничтожна.<sup>19</sup> В сфере имущества, собственности, прежде всего и проявляется паранойд жилья. Нормальные отношения между людьми в этой сфере опосредованы различными формами обмена – будь то дарение или получение подарков, одалживание, обмен в строгом смысле слова и т.д. Патология не просто многократно усиливает обычные для КК бдительность и ревностность в охране своего имущества, но и накладывает ограничения на способность субъекта полноценно общаться с другими людьми; в том числе и участвовать в формах обмена, предполагающих взаимность. Бредовая интерпретация реальности заставляет повсюду усматривать «нарочность» – злые намерения окружающих и свидетельства действий, наносящих ущерб имуществу и личности субъекта; в результате он видит себя средоточием забот окружающих – жертвой краж, порчи имущества, подмен и издевательствах.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Более подробно об это см. в работах Утехин 1999; 2001.

<sup>19</sup> Столь же эмоционально нагружено и стремление к справедливости распределения затрат, хотя речь может идти о копейках.

<sup>20</sup> И хотя бы таким образом компенсирует собственную неспособность к нормальной коммуникации: он видит, что окружающие только и думают о том, чтобы вступить с ним в контакт. Другое дело, что этот контакт принимает такие уродливые формы.

Все то, что делал бы нормальный коммунальный житель, оказался он жертвой таких систематических злонамеренных действий, делает и больной, только с удвоенной энергией: изобретает сложные способы защиты, строит ответные козни,<sup>21</sup> мстит, пишет многочисленные жалобы во все инстанции. Однако он отталкивается от своей, только ему видимой реальности и, в сущности, борется с собственной тенью. Иначе говоря, анализ стереотипов нормального поведения позволяет утверждать, что логика поведения патологического субъекта в принципе не отличается от нормальной логики поведения в коммунальном сообществе, а лишь представляет собой перенесение нормальных смысловых моделей на бредовую субъективную реальность, некритически воспринимаемую больными.

Получается, что хотя отнюдь не всем коммунальным жителям грозит, как зощенковскому персонажу или больным параноидными расстройствами, «буквально свихнуться» на коммунальной почве, их нормальное, «здоровое» состояние предполагает повседневное существование в среде, богатой элементами коммуникативной патологии. Сама по себе эта среда, создаваемая недоверием и предполагающая перевод слова или действия в жест, предоставляет большое разнообразие сюжетных коллизий, вырастающих из казалось бы самых незначительных мелочей быта.

### Л и т е р а т у р а

- Жолковский А.К. 1999. *Михаил Зощенко: поэтика недоверия*. М.
- Кабаков И. 1993. *На коммунальной кухне. Новые документы и материалы*. Париж.
- Медведев А.В. 1990. «Бредовые и галлюцинозные расстройства при поздних психозах, протекающих с картиной 'параноида жилья'», *Журнал невропатологии и психиатрии*, 9, 62–66.
- Рубинштейн Л. 1998. «Коммунальное чтиво». *Итоги*, 12 мая, 54–58.
- Утехин И.В. 1999. «'Параноиды жилья': заметки о культурных детерминантах психопатологии.» *Мифология и повседневность*. Вып.2. Материалы научной конференции. 24–26 февраля 1999. Сост. и ред. К.А. Богданов, А.А. Панченко. СПб., 352–367.
- Утехин И. 2004. *Очерки коммунального быта*. М. (2-е издание, испр. и доп.)
- Утехин И. 2004а. «Язык русских тараканов (к постановке вопроса)», *Семейные узы: Модели для сборки*. Кн.1. Сост. и редактор С.Ушакин. М., 452–490.
- Утехин И. 2004б. «Из наблюдений над поэтикой жалобы», *Studia Ethnologica* (Труды факультета этнологии ЕУСПб), 274–305.
- Утехин И. 2004в. «Любимые вещи», *Неприкосновенный запас*, 1 (33), 95–99.

<sup>21</sup> В том числе, например, пытается подловить обидчиков методом, описанным в известном зощенковском рассказе «На живца».

Эллен Руттен

## МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ МЕТАФОРЫ ЖЕНСТВЕННОЙ РОССИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Орден этот представляется как сообщество мужчин разных лет, которые преклоняются перед русской землей посредством совокупления с ней. В изображении ордена пародируется древнерусское поклонение Матери-сырой-земле. Сорокинский вариант такого поклонения максимально подчеркивает его эротические импликации: соединение с русской землей здесь воспринимается буквально, как физический половой акт между участниками ордена и русской почвой. Можно сказать, что физически материализуется традиционная метафора<sup>1</sup> женственной России.

Цель данного сообщения, во-первых, противопоставить материализованную, т е л е с н у ю метафору женственной России той же метафоре в более отвлеченном, д у х о в н о м варианте. С этой целью сравним изображение метафоры в двух литературных периодах XX века: в серебряном веке (в котором отвлеченный вариант преобладает), и в периоде, названном постмодернизмом (в котором доминирует конкретно-физический вариант). В обоих периодах метафора занимает центральное место как распространенный литературный миф, которым обильно пользуются разные авторы.<sup>2</sup> Во-вторых, рассматривается вопрос, как соотносятся в обоих периодах степень телесности метафоры и степень идеологичности/не-идеологичности литературы. Поскольку невозможно дать сколько-нибудь полное сравнение, ограничимся текстами трех авторов, у которых метафора особо детально разрабатывается: произведениями Александра Блока – для серебряного века и Владимира Сорокина и Виктора Пелевина – для современного периода.

В подробности истории метафоры женственной России до XX века в данной статье не будем углубляться. Хочется только указать на проблема-

<sup>1</sup> Данный образ воспринимаем как «метафору», а не как «аллегория». Термин «аллегория» применяется к тексту, который в целом может быть понят на двух уровнях, как, например, орвелловский *Animal Farm* (Cuddon 1998, 20), тогда как метафора относится в первую очередь к элементам в н у т р и текста (Kuitz 1997, 5). Образ женственной России в названных текстах является именно таким элементом внутри текста, а не основой текста в целом.

<sup>2</sup> Ср. для серебряного века Рябов 2001, 59; Lazari 2001, 173; Brouwer/Rutten 2001, 18-20; для постмодернизма Brouwer/Rutten 2001, 21.

тичные соотношения европеизированной русской интеллигенции и России или русского народа, которые в некоторых текстах XIX века формулируются как отношения между женихом и невестой.<sup>3</sup> Но здесь хотелось бы обратиться к XX веку. Особенно в символизме широко распространено изображение такого образа – то есть представление отношений между интеллигенцией и народом, как брак – в форме литературной метафоры. В этой метафоре роли мистической невесты и жениха закреплены соответственно за Россией или русским народом и интеллигенции. Порой в метафорической интриге встречается и третий образ – государство, которое представляется как злая и часто иностранная мужская сила, от которой надо освободить невесту. Здесь можно привести много примеров из творчества поэтов Бальмонта, Сологуба, Волошина, из философских и публицистических произведений Белого, Соловьёва, Розанова и Бердяева.<sup>4</sup> Сосредоточимся, однако, на авторе, в чьих текстах метафора изображается наиболее подробно. Это Александр Блок.

Уже неоднократно отмечалось исследователями, что в блоковском собрании стихов *Родина* (1907–1916) отношение поэта к России именно интимно-личное отношение влюблённого к возлюбленной, или жениха к невесте (Долгополов 1984, 57; Минц 1999, 360; Рябов 2001, 145). Его любовь не исключительно платоническая; она явно имеет эротический оттенок. Так, поэт называет красоту своей метафорической невесты «разбойной», и упоминает «шопотливые, тихие речи» и «запылавшие щёки» её (Блок III, 254 и 268). Однако этот эротический оттенок нигде не переводится в телесную метафорику. В тех фрагментах, которые отсылают к телесной имплицитной метафоре, выделяются исключительно элементы лица, а не тела. Упоминаются «щёки», «платок до бровей», и «мгновенный взор» символической невесты (там же); но про тело нигде не упоминается. Абстрактность этого тела усиливается тем, что оно неприкосновенное: нигде не изображаются ни прикосновения поэта к нему, ни фантазии о таком прикосновении. Следовательно, персонифицированная Россия в *Родине* – в первую очередь символическая, духовная концепция. Словами Зары Минц, здесь «Стихия» оказывается универсальной духовной первоосновой бытия; народ, Родина – наиболее близкими её глубинной природе земными воплощениями» (Минц 1999, 351).

В пьесе *Песня Судьбы* (1908) Россия персонифицируется подобным отвлеченным образом. В ней развивается любовная интрига между героиней Фаиной и героем Германом, которые довольно открыто символизируют соответственно Россию и интеллигенцию. Третья фигура, соперник

<sup>3</sup> Ср. об этом Grouwer 2001; Макушинский 2003.

<sup>4</sup> Напр., Бальмонт 1969, 398 и 452; Сологуб 1975, 397; Волошин 2000, 85, 92–93 и 96; Белый 1994, 329; о Соловьёве ср. Groux 1995, 42–3; Розанов 1990, 326–329; Бердяев 1923, 16–26; Бердяев 1989, 352; Бердяев 1990, 5–26; Иванов 1996, 510.

Германа в любви к Фаине, также открыто ассоциируется с властью и иностранными силами.

Фаина, Герман и спутник – театральные персонажи, которые физически намного более подробно описаны, чем фигура России-возлюбленной в поэзии Блока. Так, узнаем что у Фаины темные волосы, огромные глаза и тонкая фигура (Блок IV, 127). Любовная встреча здесь также приобретает более физический характер: Фаина, например, несколько раз целует и обнимает Германа (там же, 141, 161 и 166). Однако их сближение все еще касается исключительно лица, не тела. К тому же, Фаина остается недосыгаемой для Германа. Нигде не описано прикосновение Германа к ее телу. Важен для неприкосновенности Фаины мотив невидимости, который присущ и многим другим женским персонажам Блока. Фаина выступает на сцене как «еле зримый образ; очертания женщины, пышно убранной в тяжелые черные ткани [...] Лица не видно» (там же, 117). Она во всей пьесе остается «еле зримой»: при встречах с ней Герман отчаянно повторяет несколько раз, что он не может ни видеть, ни помнить ее лица.<sup>5</sup>

Можно заключить, что метафора женственной России и метафорического брака у Блока – порой эротический образ, который все же остается абстрактно-духовным, без вещественно осязаемых или телесных контуров. И это не объясняется тем, что это возвышенная фигура. Фаину даже называют женщиной сомнительной репутации. Но описания блоковских женских фигур, даже демонических или падших, никогда не изобилуют конкретными телесными подробностями.

Физическая неопределенность или неосязаемость упомянутых персонажей соотносится с значением данной метафоры для Блока. Как уже говорилось, концепция недостижимой женственной России у авторов начала века ссылалась на политическую тему. Присутствие этой тематики в названных произведениях Блока становится очевидна при сравнении со статьей «Народ и интеллигенция» (1908), в которой речь шла, по его словам, «о том, как интеллигенции найти связь с народом» (Блок VIII, 264). Потом Блок говорил, что *Родина, Песня Судьбы* и статья были написаны «на одну тему» (Орлов 1945, 14). Известно, что литературный текст для Блока не служил как прямое выражение подобных социально-исторических идей. Блоковские тексты являются постоянным литературным диалогом с предшествующими традициями; в связи с этим в блоковедении его творчество неоднократно определялось как «завершение» и «продолжение»

<sup>5</sup> «Не помню ее лица! Не помню даже этих страшных глаз!» (Блок IV, 147); «Не вижу ничего. [...] Так ты – невеста моя? Открой лицо. [...] Открой лицо: я не помню тебя.» (там же, 164). Тема (не)встретившихся взглядов персонифицированной России и героя-поэта уже затронулась Гоголем в финале первой части *Мертвых Душ*: «Русь! Русь! Вижу тебя [...] Русь! [...] Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» (Гоголь 1994, 201).

литературы XIX века (Долгополов 1984, 229; Минц 2000, 456). Это тоже касается данного случая: метафору женственной России у Блока нужно рассмотреть не как прямое выражение современной исторической темы, а через призму литературы XIX века.

Здесь нас интересует то, что тем не менее для Блока данная метафора не исключительно важна как литературный образ. Соотношения русского народа и интеллигенции по-прежнему волнуют его как конкретный, внелитературный вопрос.<sup>6</sup> Так, в записке к упомянутой статье Блок утверждал:

Мне хотелось бы, чтобы главное внимание было обращено на *содержание* тех *вопросов*, какие я ставлю, ближайшим образом на отношения интеллигенции и народа, интеллигенции и России, а *не* на *форму* моего изложения, не на те эстетические особенности стиля, без которых я не могу, хоть иной раз и хотел бы, обойтись (Блок V, 688; курсив в оригинале. – Э.Р.).

В письме к Станиславскому Блок объясняет свой интерес к данным вопросам именно как политически-социальный, и в этом отношении он называет себя «реалистом в новом смысле» (Блок VIII, 266).

Отношение Блока к теме России – можно толковать как пример того, что Кристоф Вельдгос называет идеал-эстетизм символизма: преобладающая установка на эстетизм, однако с сохранением идеологического пафоса (Veldhues 1997, 13). В данном случае, это значит что, хотя эстетическому изображению самой метафоры уделяется много внимания, эта метафора в конечном итоге служит выражением внелитературного значения. В терминах теории метафоры, *изображаемому* (*tenor*) – то есть, содержанию или значению метафоры, уделяется здесь столько же внимания, как *изображающему* (*vehicle*) – то есть, самому метафорическому образу.<sup>7</sup> У Блока в первую очередь подчеркивается значение метафорической фигуры (то, что она желанна, но недостижима, например), а не сам образ, сама вещественная форма ее. То же самое касается до блоковского изображения метафорического брака России и интеллигенции: важно абстрактно-духовное значение такого брака, а не то, как нужно его себе представлять на конкретно-телесном уровне.

<sup>6</sup> Минц говорит об «ориентации на внелитературность» Блока в конце десятих годов (Минц 1999, 351). Термин «внелитературность» здесь немного парадоксален, поскольку на самом деле в Серебряном веке была тенденция воспринимать любые элементы жизни как часть всеобъемлющего произведения искусства – так называемое «жизнетворчество». Тенденция рассматривать жизнь как миф или произведение искусства которое художник сам сотворил привела к мироощущению в котором даже конкретные политические идеалы или действия считались частью сферы искусства или литературы. Об амбивалентности подобного отношения к жизни и искусству ср. Hansen-Løve 1987, 65.

<sup>7</sup> Термины *tenor* и *vehicle* впервые употребляются Ричардсом в 1936 г.; ср. “The tenor is the underlying idea or principal subject, the vehicle the ‘figure’” (Richards 1965, 97).

В советской литературе названная метафора – представление отношений интеллигенции и России как любовных – встречается не настолько часто, как в серебряном веке. Ее можно, однако, реконструировать в некоторых крупных произведениях советского периода, таких как роман Платонова *Счастливая Москва* (1932–36), пастернаковский *Доктор Живаго* (1957) и повесть *Все течет...* Василия Гроссмана (1955–63).<sup>8</sup>

Исследователями неоднократно отмечалось, например, что в романе Пастернака для героя-интеллигента Живаго Лара символически отождествляется с Россией (Пастернак 1987, 644; Billington 1970, 557; Payne 1962, 182–3). Однако, хотя отношения Лары и Живаго – явно любовная связь, от которой потом родится ребенок, не только не намекается на сексуальный аспект такой связи, но в течение всего романа ни Живаго, ни Лара не получают конкретные физические очертания.<sup>9</sup> Их роман в конечном итоге является не конкретным физическим сближением, а космическим союзом в духе соловьевского всеединства.<sup>10</sup> Соответственно, как и утверждает сын автора, Лару можно понять не столько как конкретную женскую фигуру, а как воплощение идей автора об истории и судьбе России.<sup>11</sup>

В одной из глав повести Гроссмана, отношение России к Ленину толкуется как отношение покорной красавицы-невесты к властному жениху (Гроссман 1970, 176–177). Опять же телесно-эротический слой подразумевается, но и здесь метафора не материализуется, а остается чисто политико-философским концептом.<sup>12</sup>

Платоновская метафора женственной России более конкретная. Как утверждалось исследователями романа *Счастливая Москва*, его героиня Москва Честнова персонализирует идеал советской России, которую окружают поклонники-представители советской интеллигенции.<sup>13</sup> В изображении этой героини подчеркивается ее телесность и физическое

<sup>8</sup> Любопытно, что во всех этих текстах женскую фигуру, которая символически отождествляется с Россией, можно отнести к блоковской Прекрасной Даме и ее более поздним ипостасям; ср., напр., Пастернак 2004, 413; Костов 2000, 116; Walker 2001, 165.

<sup>9</sup> Об этом ср. Tengbergen 1991, 408.

<sup>10</sup> Автор пишет, например, что они «любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. [...] Никогда [...] не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной.» (Пастернак 1990, 494). О соловьевском/космическом слое в *Докторе Живаго* ср. также Tengbergen 1991, 408; Harris 1974, 389.

<sup>11</sup> Ср. Пастернак 2004, 391.

<sup>12</sup> Ср. по поводу *Все течет...*: «Историческая правда для Гроссмана превыше художественности, собственно эстетической ценности произведения» (Ланин 1997, 9).

<sup>13</sup> Ср., напр., Walker 2001, 120–121; Berger-Bügel 1999, 189. В проблему различия между так называемой «советской» и до-советской интеллигенцией здесь не будем углубляться; ср. об этом напр. Dunham 1976, 20–21.

сладострастие (Berger-Bügel 1999, 115). Вообще в поэтике Платонова проблематика тела и вещества играет ключевую роль и персонажи получают намного более отчетливые физические очертания, чем, напр., блоковские или пастернаковские.<sup>14</sup> Не будем углубляться в подробности этого контраста в данной статье. Заметим, однако, что в конечном счете детальное изображение физики платоновских персонажей все же служит ссылкой к абстрактным – экзистенциальным, но также и социально-идеологическим – проблемам, которые истинно волнуют автора.<sup>15</sup> Показательна для его подлинной преданности судьбе России запись Платонова по поводу другого романа, *Котлован* (1929), в котором советское общество также овеществляется в женском персонаже:

Погибнет ли эсесерша [СССР. – Э.Р.] подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составило тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней тревоги за нечто любимое (Платонов 2000, 120)

В этом отношении и платоновский текст, и роман Пастернака, и повесть Гроссмана близки к упомянутым текстам Блока. Несмотря на разную степень физической конкретности в названных текстах, персонифицированная Россия-возлюбленная в них все же остается носителем какой-либо идеологической философии или теории.

Радикально трансформируется изображение данной метафоры к концу XX века, в постмодернистских текстах,<sup>16</sup> например, Виктора Пелевина и Владимира Сорокина. Для Пелевина и Сорокина важна литературная игра с культурными клише и стереотипами, среди которых концепция России как невесты занимает центральное место. У них эта концепция так или иначе материализуется; то есть, она превращается в образ конкретного женского тела, которое можно трогать и – что важно для обоих автора – пенетрировать.

Начнем с анализа метафоры у Пелевина. Метафору жеяственной России можно проследить во многих его произведениях, но здесь ограничимся одним ключевым текстом – романом *Чапаяв и Пустота* (1996). В нем описывается встреча голливудского актера Шварценеггера и героини мыльной

<sup>14</sup> О проблеме тела и вещества в творчестве Платонова – в особенности в *Счастливой Москве* – ср. «3.3.2. Телесное – духовное» в: Костов 2000, 163–180; ср. Барит 2001.

<sup>15</sup> Ср. в этом отношении Berger-Bügel 1999, 75; Костов 2000, 123–124.

<sup>16</sup> Мы говорим о Пелевине и Сорокине как постмодернистах; это, однако, условное название, поскольку точки зрения по поводу этого термина и их принадлежности к нему до сих пор расходятся.

оперы *Просто Мария*, которая была очень популярна в России в девяностых годах. Сцена открыто намекает на метафору символического брака России либо с интеллигенцией, либо с иностранной силой. Так, в описании Марии упоминается ее «подсознательное отождествление с Россией», и знакомство Марии с Шварценеггером предугадывается как «алхимический брак» с женихом, который должен явиться именно с запада (Пелевин 1988, 54; 60–61).

В сцене развивается эксплицитная игра с выражениями, характерными для Блока. Первое описание Марии доводит до предела мотив невидимости, вызывая ассоциации с блоковской Фаиной или Незнакомкой; Мария появляется как

некое подобие зыбкой картинке – набережную, затянутую клубами дыма, и идущую по ней женщину. [...] на нее стали наплывать волны похожего на туман дыма, который становился гуще и гуще, пока не скрыл вокруг все, кроме чугунного ограждения набережной и нескольких метров окружающего пространства (там же, 56)

Однако, в отличие от блоковской персонифицированной России, которая постоянно остается невидимой, Мария, наоборот, становится хорошо видна когда появляется Шварценеггер: дым исчезает и он так внимательно осматривает ее, что она краснеет (там же, 61–63).

Алхимический брак у Пелевина мыслится именно как сексуально-физическое сближение. Так, Мария размышляет о браке в двусмысленных выражениях: «Что же это все-таки такое – алхимический брак? [...] И не будет ли мне больно? В смысле – потом?» (там же, 65). «Со сладким ужасом» она представляет себе, что алхимический брак будет происходить «быстро и немного неловко» (там же, 67). Она интересуется, какого размера penis Шварценеггера, и ей является видение, в котором «самые нежные части ее тела распластались на угловатых бедрах лежащего на спине металлического человека» (там же, 70 и 73). Блоковская неприкосновенность персонифицированной России тут заменяется отмеченной телесной осязаемостью Марии. В пелевинской метафоре, тело женственной России – конкретно-физический образ. Поэтому в данном фрагменте важную роль играет физическая боль. Мария не только боится боли, но в итоге она жалуется Шварценеггеру, что «так, как ты хочешь, мне больно!» (там же, 76). Боль и страх от боли или проникновения в нее чужого тела усиливают ощущение вещественности, телесности фигуры Марии: ведь только в конкретно телесном своем облике эта фигура подвергается физическому насилию.

Итак, в романе Пелевина метафора женственной России и мистического брака превращается в материально реализованное, телесное представление.

Материализация эта, однако, не эксплицитируется до конца. Так, хотя открыто намекается на половой акт, само действие нигде не называется. Когда Мария задумывается о размере члена Шварценеггера, она задает себе вопрос «какой у него, интересно, был?», в котором слово «пенис» пропускается (там же, 73). Итак, с одной стороны внимание недвусмысленно обращается к сексуально-физическим импликациям данной метафоры; с другой – сексуальность эта вызывается намеками, а открыто сексуальные или телесные термины заменяются эвфемизмами.

Более радикально персоналифицированная Россия материализуется у Владимира Сорокина. В интервью он толкует телесность как центральное понятие в своей поэтике:

в моих текстах всегда стоит вопрос литературной телесности, и я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной (Сорокин в: Ролл 1996, 123).

Подобное удовольствие чувствуется и в его адаптации метафоры женственной России. Ограничимся здесь двумя его текстами, в которых она описывается наиболее подробно.

Во-первых, вспомним упомянутый обрывок *Голубого сала* про сибирский орден. Под Россией тут нужно понимать в первую очередь русскую землю. Ей приписывается ряд традиционно женских характеристик. Она, например, «тепла, податлива и благодатна» (Сорокин 2002, 135). Русская земля здесь воспринимается именно как физически осязаемое женское тело: она «не мягка, не рассыпчата [...] сурова, холодна и камениста [...] и не каждый хуй в себя впускает» (там же). В описании самого совокупления также преобладают материально-физические подробности. Там, где для символического брака у Блока такие вопросы, как «где? когда? как?» не имели значения, в сорокинском тексте на эти вопросы можно ответить весьма четко. Уточняется географическое расположение удобных мест для совокупления с землей (там же, 132); развивается статистика касательно вопроса, на какой исторической дате сколько Землебоов было в какой области; и описание не ограничивается сообщением, что сектанты совокупаются с землей, но это совокупление подробно расписывается: узнаем, сколько раз эякулируют поклонники,<sup>17</sup> сколько вершков член одного из них и какое впечатление производит проникновение («как нож в масло коровье»; там же, 135).

В «Эросе Москвы» (2000) сталкиваемся с подобной конкретизацией метафоры. Эссе развивается вокруг отношения авторского «я» к Москве,

<sup>17</sup> «По шесть разов на дно пусквал в них спермии свои» (Сорокин 2002, 134); «просбал три раза подряд родную сибирскую землю с криком и уханьем» (там же, 135).

которую он представляет как метафорическую возлюбленную. Намек на Блока, который такая исходная ситуация включает, усиливается тем, что автор сознательно позирует как художник-поэт и участник интеллектуальной среды. Неоднократно в моменты ухаживания за метафорической Москвой его сопровождают другие художники, такие как Андрей Монастырский и Дмитрий Пригов.<sup>18</sup> В одном фрагменте застаем автора на кладбище, в типично романтической позе поэта, присевшим «на лавочку возле чьей-то художественной могилы», читая «Набокова до самых сумерек» (Сорокин 2001, 13).

Выбор именно Москвы как метафорической возлюбленной также намекает на гендерное противопоставление интеллигенции и народа у Блока: с начала XIX века можно различать литературную традицию, в которой оппозиция Москва-Петербург мыслится как оппозиция, например, женского мужскому, народного интеллигентному или русского чужому.<sup>19</sup> Этот стереотип актуален для Сорокина, как показывает его собственный комментарий к эссе: «Петербург, это мужской город. [...] Она [Москва] такая деревенская была, такая баба» (личный разговор, сентябрь 2002).

Итак, как и у Блока, в эссе Сорокина изображается эротическая любовь автора или поэта из интеллектуальной элиты к народной России. Однако в отличие от блоковского поэта, авторское «я» у Сорокина воспринимает метафорическую свою возлюбленную как женщину с конкретно-сексуальными потребностями. Так, Москва «как любая женщина, нуждается в искренней нежности» (Сорокин 2001, 15). Ее телу приписывается семь «эrogenных зон» (там же, 9). Эти зоны, описание которых составляет большую часть текста, являются конкретными местами в городе, например, ВДНХ. Таким образом, там где у Блока показались лишь «мгновенный взор» или «тонкая фигура» персонифицированной России, здесь внимание уделяется географически конкретным подробностям ее тела.

Прикосновение и лениграция метафорического тела Москвы также формулируется в эксплицитно сексуально-физических терминах. Употребляются такие словосочетания как «прикоснуться к тайным и нежным местам» и «нащупывать [...] эrogenн[е] зон[ы]» (там же, 10 и 9). Тот, кто не умеет найти эти зоны, представляется как отверженный любовник, которого «она

<sup>18</sup> Среди прикосновений авторского «я» к эrogenным зонам Москвы выделяются купание в фонтане ВДНХ совместно «с художником Андреем Монастырским и его женой Сабинной» (Сорокин 2001, 11) и прогулка по бульварному кольцу с портвейном совместно с литературоведом Игорем Виноградовым (там же, 12). Как пример неудачных любовников эротического тела Москвы Сорокин подводит шестидесятников; их обращение к Москве как к женскому телу он наблюдает вместе с прогрессивной телеведущей Светланой Конеген и поэтом-художником Дмитрием Приговым (там же, 15).

<sup>19</sup> Об этом ср. Billington 1970, 303; Ванчугов 1997; Гройс 1993, 360–361.

грубо оттолкнет [...] и навсегда закроется»; тому же, кто их найдет, позво-  
ляется «войти в нее» (там же, 9).

Здесь, как и в *Голубом сале*, неприкосновенность и неопределенность  
блоковской персонифицированной России заменяются сугубой телесно-  
стью, конкретно ощутимым присутствием тела. Также как и у Пелевина,  
метафора материализуется. Но у Сорокина ее телесные импликации экс-  
плицитируются до самого конца. Пелевинскому «какой» противопоставит, как  
мы видели, определенный термин «хуй» в *Голубом сале*. Там, где пелевин-  
ская Мария говорит о «самых нежных частях» своего тела, Сорокин для  
метафорической Москвы употребляет чуть ли не медицинский термин  
«эрогенные зоны». Наконец, намекам на представление алхимического  
брака как полового акта у Пелевина противопоставят подробные сорокинские  
описания эякуляций сибирских сектантов.

В принципе, отмеченная телесность персонифицированной России не  
исключительна для современных авторов. Уже в фольклоре отношение к  
земле порой было чисто сексуальным: так, у древних славян можно указать  
разные выражения, в которых земля воспринимается как женское тело,  
которое человек пенетрирует (ср. Зазыкин 2002, 70). И в позднем средне-  
вековье можно наблюдать общую установку на телесность и сексуальность  
у таких писателей как Рабле. Здесь можно привести много других  
примеров, но их соединяет одно: во всех этих примерах, будь то обряд, будь  
то литературный текст, физическая или сексуальная конкретность имеет  
определенную идеологическую функцию. Обряды совокупления с землей в  
фольклоре должны были увеличить урожай (там же); гротескный реализм  
Рабле служит выражением желания свободы или равенства для всех.<sup>20</sup>

Такой функции нет у материализованной метафоры у Пелевина и Соро-  
кина: у них повышенная установка на телесность наоборот связана с  
отсутствием идеологической критики или какого-либо авторского пафоса.  
По поводу идеологии оба высказываются подобно в своих интервью: для  
них главное – сам текст, и оба подчеркивают отсутствие какого-либо  
«своего» авторского отношения к социуму.

Так, Сорокин утверждает, например: «У меня нет общественных инте-  
ресов [...] все мои книги – это отношение только с текстом» (Сорокин  
1992, 121). В пелевинских текстах труднее определить, исключается ли у  
него идеология или авторское участие совсем. В статье в *Новом литера-  
турном обозрении*, Сергей Корнев полагает, что Пелевин использует  
формальные постмодернистские приемы с целью создания литературы,  
которая на самом деле во всех отношениях идеологична (Корнев 1997, 248).  
На самом деле, на тематическом уровне нельзя отказать его текстам в

<sup>20</sup> Об этом ср. Bakhtin 1968, 378; 412.

некотором внелитературном, порой идеологическом философском слое.<sup>21</sup> Однако в связи с нашей темой замечания Пелевина в интервью недвусмысленно не-идеологичны. Для него «никакого общества нет нигде», и по поводу России как темы он заявляет, что «русской темы не существует вообще. Как и никакой другой национальной темы» (Пелевин 2004).

Итак, для двух авторов тема России актуальна как литературный мотив, но не как объект авторского воодушевления. В этом отношении можно еще раз вспомнить Вельдгюса, который против идеал-эстетизма символистов ставит радикальный эстетизм того, что он называет «пост-авангардистской», постсоветской литературой (Veldhues 1997, 23). Пост-авангардизм, по Вельдгюсу,

ist es [...] noch um eine bestimmte Ideologiekritik zu tun, die notwendig selber ideologisch geriete, sondern um die – darin ästhetische – Dekonstruktion des Ideologischen im Ideologischen (там же, 24).

С этой «деконструкцией идеологического» можно связать крайнюю материализацию метафоры у Пелевина и Сорокина. Для объяснения этой связи обратимся к понятию реализации метафоры, которое особо употребляется в исследовании поэзии Владимира Маяковского. Характерен для реализованной метафоры сдвиг внимания от изображаемого, то есть от значения метафоры, к изображающему, то есть к самому метафорическому образу. У Маяковского впервые наблюдается значительный переход внимания от идеологического значения метафор к самим их языковым оболочкам.<sup>22</sup> В этом отношении его вполне можно считать предшественником Сорокина и Пелевина. Однако в конечном итоге, у Маяковского, как и у Блока, метафоры служат средством выражения социальных, политических или личных вне-литературных тем.<sup>23</sup> В постмодернизме они теряют эту роль. Наиболее характерный пример в этом отношении – сорокинские тексты. У Сорокина «изображаемого», в смысле какого-либо внелитературного значения метафоры, нет. Вопрос интеллигенции и народа для него существует только как эстетический или литературный феномен, а не как внелитературная, политическая тема. Следовательно, в сорокинском варианте метафоры женственной России остается лишь изображающее – сама языковая оболочка метафоры (тело), без метафизического содержания

<sup>21</sup> Ср. здесь также Липовецкий: «Pelevin is interested not in the transformation of reality into simulacra but rather in the reverse process: the birth of reality out of simulacra. This strategy is the polar opposite of the major postulates of postmodernist philosophy.» (Lipovetsky 1999, 196).

<sup>22</sup> Для обсуждения принципа такого перехода или сдвига в реализованной метафоре у Маяковского, ср. Stieger 1980, 95–96.

<sup>23</sup> Ср. «While the 'transrational poets' concentrated on the word material as being the theme in itself, Majakovskij applied his linguistic experiment to the social context.» (Pomorska 1968, 111).

(коннотации идеологической критики). Словами критика Александра Гениса, у Сорокина метафора «овеществляется настолько буквально, что перестает ею быть» (Генис 1997, 224).

Подводя итоги, можно сказать, что степень телесности или конкретности метафоры у трех названных авторов на самом деле связана со степенью «идеологичности» их текстов. Как мы наблюдали, когда авторский пафос исчезает, его заменяет повышенная установка на телесность. Эту связь между телесностью и идеологичностью метко описывает критик Вячеслав Курицын. По его мнению, сегодняшней культуре в общем присущ повышенный интерес к вопросам тела. Он связывает этот интерес именно с обманутой верой постмодернизма в идеологию:

Усиленный интерес к проблематике тела в современной культуре связан с проблемой достоверности: в ситуации, когда [...] ценностные ориентиры [...] поставлены под сомнение как концепт, когда [...] реальность оборачивается симулякром, естественно обращаться к самому близкому и очевидному. (Курицын 1999, 63)

Что сами современные художники сознательно заменяют прежние поиски идеалов обращением к «самому близкому», к телу, иллюстрирует высказывание соц-арт художников Виталия Комара и Александра Меламида о своем творчестве:

When we use Socialist Realism or abstraction or whatever, we don't express our faith in that style. We don't believe in some ideal beyond the style, some ultimate meaning. We believe only in our poor bodies. Nothing more, nothing less. (Komar/Melamid 1988, 55)

Сравнением метафоры у Блока, Пелевина и Сорокина хотелось показать, как выглядит подобный сдвиг от идеалистических убеждений к «poor bodies», бедным телам, в конкретных текстах. Надеемся, что сравнение до некоторой степени прояснило, как соотносятся повышенное обращение к телесности и утрата веры в идеологические концепции в русской современной литературе.

## Литература

- Бальмонт К.Д. 1969. *Стихотворения*. Л.
- Баршт К.А. 2001. *Художественная антропология Андрея Платонова*. Воронеж.
- Белый А. 1994. «Луг зеленый», *Символизм как миропонимание*. М., 328–334.
- Бердяев Н. 1923. *Философия Неравенства*. Berlin.
- Бердяев Н. 1989. «О вечно-бабьем в русской душе», *Собрание сочинений в пяти томах*. Paris, 349–363.
- Бердяев Н. 1990. *Душа России*. Л.
- Блок А.А. 1960–1963. *Собрание сочинений*. М.-Л.
- Ванчугов В.В. 1997. *Москвософия и петербургология. Философия города*. М.
- Волошин М. 2000. *Стихотворения и поэмы*. М.
- Генс А. 1997. «Беседа девятая: «Чуэнь и жидо». Владимир Сорокин», *Звезда*, 10, 222–225.
- Гоголь Н.В. 1994. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. V. М.
- Гройс Б. 1993. *Утопия и обмен*. М.
- Гроссман В. 1970. *Все течет...* Frankfurt am Main.
- Долгополов Л.К. 1984. *Александр Блок. Личность и творчество*. Л.
- Зазыкин В.И. 2002. «Земля как женское начало и эротические символы, связанные с ней», *Национальный эрос и культура*. т. I Ред. Г.Д. Гачев, Л.Н. Титова, 39–88. М.
- Иванов В.И. 1996. «Основной миф в романе «Бесы»», *Бесы: Антология русской критики*. Сост. Л.И. Сараскина, 508–514. М.
- Корнев С. 1997. «Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина», *Новое литературное обозрение*, 28, 244–260.
- Костов Х. 2000. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе Счастливая Москва*. Helsinki.
- Курицын В. 1999. «ТЕЛО ТЕКСТА. Об одной синтагме, приписываемой В.Г. Сорокину», D. Burkhardt (red.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*. München, 61–65.
- Ланин Б. 1997. *Идеи «открытого общества» в творчестве Василия Гроссмана*. М.
- Макушинский А. 2003. «Отвергнутый жених или основной миф русской литературы XIX века», *Вопросы философии*, 7, 35–43.
- Миц З.Г. 1999. *Поэтика Александра Блока*. СПб.
- Миц З.Г. 2000. *Александр Блок и русские писатели*. СПб.
- Орлов В. 1945. *А.А. Блок. О Родине*. М.
- Пастернак Б.Л. 1990. *Собрание сочинений в пяти томах*. т. 3. Доктор Живаго. М.
- Пастернак Е.Б. 2004. *Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование*. СПб.
- Пелевин В. 1998. *Чапаев и Пустота*. М.

- Пелевин В. 2004. «Лев Кропывьянский: Интервью с Виктором Пелевиным», *Bomb Magazine*, <http://www.bombsite.com/pelevin/pelevin.html> (14.05.2004).
- Платонов А. 2000. *Котлован. Текст, материалы творческой истории*. СПб.
- Розанов В.В. 1990. ««Возле «русской идеи»...», *Сочинения*. М., 317–335.
- Ролл С. 1996. *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*. М.
- Рябов О.В. 2001. «Матушка-Русь». *Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии*. М.
- Сологуб Ф. 1975. *Стихотворения*. Л.
- Сорокин В. 1992. «Текст как наркотик. Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой», *Сборник рассказов*. М., 119–127.
- Сорокин В. 2001. *Москва*. М.
- Сорокин В. 2002. *Собрание сочинений в трех томах. т.3*. М.
- Bakhtin M. 1968. *Rabelais and his World*. Cambridge.
- Berger-Bügel P. 1999. *Andrej Platonov. Der Roman Ščastlivaja Moskva im Kontext seines Schaffens und seiner Philosophie*. München.
- Billington J. 1970. *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. NY.
- Brouwer S. 2001. „The Bridegroom who did not Come: Social and Amorous Unproductivity from Pushkin to the Silver Age“, *Two Hundred Years of Pushkin. Vol. 1: „Pushkin's Secret“: Russian Writers Reread and Rewrite Pushkin*. London, 49–65.
- Brouwer S. / Rutten E. 2001. „Rusland als onbereikbare geliefde: een Russisch stereotype met Romantische wortels“, *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, 30, 13–22.
- Cuddon J.A. 1998. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford.
- Dunham V. 1976. *In Stalin's Time*. Cambridge.
- Groys B. 1995. *Die Erfindung Russlands*. München.
- Hansen-Löve A.A. 1987. „Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus“, *Mythos in der Slawischen Moderne*, 61–105 (Wiener Slawistischer Almanach: Sdb. 20).
- Harris J.G. 1974. „Pasternak's Vision of Life: The History of a Feminine Image“, *The Russian Literature Triquarterly*, 6, 389–423.
- Komar V., Melamid A. 1988. „Art is a Diary“, *Komar & Melamid* (Carter Ratcliff (ed.)). NY, 26–55.
- Kurz G. 1997. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen.
- Lazari A. de (red.). 2001. *Ideji w Rosji = Ideji v Rossii = Ideas in Russia: leksykon rosyjsko-polsko-angielski. T. 4*. Łódź.
- Lipovetsky M. 1999. *Russian Postmodernist Fiction; Dialogue with Chaos*. NY.
- Payne R. 1962. *The Three Worlds of Boris Pasternak*. London.
- Pomorska K. 1968. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*. The Hague.
- Richards I.A. 1965. *The Philosophy of Rhetoric*. NY.

- Seifred Th. 1992. *Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit*. Cambridge.
- Stieger C. 1980. *Majakovskijs 'Oblako v štanach' . Versuch einer sprachorientierten Interpretation*. Bern (Slavica Helvetica, Bd. 15).
- Tengbergen M. 1991. *Klassieken van de Russische literatuur*. Utrecht.
- Veldhues C. 1997. „Zur Evolution der russischen Literatur im 20. Jahrhundert“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, LVI/1, 1-31.
- Walker C. 2001. „Unmasking the Myths and Metaphors of the Stalinist Utopia: Platonov's *Happy Moscow* Through the Lens of *The Bronze Horseman*“, *Essays in Poetics*, Vol. 26, 119-168.



И.П. Смирнов

## РОМАН: СОМА И СЕМА

### 0.

Исходная посылка данной статьи состоит в том, что роман нового времени сформировался в эпоху Ренессанса не как еще один литературный жанр, наряду с уже известными, но в качестве конкурента литературы в ее целом. Роман готов вобрать в себя любой, существовавший прежде, жанр с тем, чтобы одержать победу над самой изящной словесностью. Роман противостоит не столько героическому эпосу, как думали Гегель, Лукач и Бахтин, он преобразует речевое искусство как таковое, претендуя на то, чтобы стать альтернативным ему дискурсом, еще одной, нелитературной, литературой. Роман, следовательно, апориен. Он строится мотивно так, что *poiesis* терпит здесь крах, а *praxis* триумфирует. Сколь бы ни был истинен Христос для Достоевского, «красота» в «Легенде о великом инквизиторе» не спасает мир, который, несмотря на Второе пришествие, продолжает управляться идеологом сугубо утилитарной политики. Мечтатели и идеалисты, вроде Дон-Кихота или Обломова, могут вызывать сочувствие у авторов, но семантика романного повествования, требующая жизненного поражения подобных персонажей, оказывается сильнее, чем его аксиологическое содержание. Такая направленность романа имеет множество следствий. Одно из них – особая концептуализация тела в этом дискурсе, о чем и пойдет речь в дальнейшем.

### 1.

С самых первых своих шагов роман стремится к тому, чтобы стать некоей сенсацией в культурной жизни, что естественно для жанра, вновь возникшего и претендующего на большую власть в семиотическом мире. Сенсационным художественный текст делается тогда, когда *aemulatio* берет своим предметом не частнолитературное, а общелитературное. Сенсационные романы вдвигаются в читательское сознание как нечто, до того неслыханное, как не вмещающееся в горизонт наших жанрово-дискурсивных ожиданий. Такого рода непредсказуемые текстовые события в конечном счете обнаруживают, что роман может существовать где-то за пределом

литературы, ломать ее социально признанные рамки, допустим, давая голос скабрезной народной культуре или сосредоточиваясь на перверсном либертинаже и т. п. Сенсационный роман издавна известен западной культуре и весьма поздно возникает в русской. Его линия развертывается поначалу от Рабле к Стерну и де Саду. Я не буду затрагивать здесь очень сложной судьбы этого феномена в XIX в. – полнота исторической картины меня не заботит. Скажу лишь, что в романтизме и реализме сенсационность распространяется в дополнительные области приложения – она делается, например, достоянием женского творчества (*Франкенштейн* Мэри Шелли) или текстов, близких к документальным (*Записки из Мертвого дома* Достоевского). В первой половине прошлого столетия роман-скандал переживает пору своей высшей популярности (*Петербург* Андр. Белого, *Фальшивомонетки* Андре Жида, *Улисс* Джойса, *Тропик Рака* Генри Миллера, *Путешествие на край ночи* Селина, *Лолита* Набокова и мн. др.). Разумеется, не все романы скандальны.<sup>1</sup> Характерно, однако, что именно тексты, наталкивающиеся в культуре на сопротивление, образуют авангард большого повествования.

По своему воздействию на читательскую среду сенсационный роман выступает в качестве шокирующего текста. Реципиент бессилен в данном случае найти ответ на предлагаемый ему текст на основании собственного эстетического опыта (таково, думаю, кратчайшее определение литшока). Читатель побеждается писателем, вышибается из логоистории (круто меняющейся), вдруг видит, что та ему более не принадлежит. Если учесть, что в акте смеха, по Плесснеру (*Lachen und Weinen*, 1941), человек теряет контроль над своим телом, то нетрудно будет объяснить то обстоятельство, что многие сенсационные романы нацелены на вызывание у читателей именно этого аффекта. Еще одно средство, которым пользуется роман-скандал, – демонстрация отвратительного и низкого (например, в *120-ти днях Содома*, где живописуется копрофагия). Знакомясь со скатологическими мотивами, реципиент имеет дело с тем, что Кристева называет «*ni sujet ni objet*» (с кадаврами, в частности; Kristeva, 9ff.), и, таким образом, не в состоянии сопережить текст в процессе конструктивного диалога с ним. Отталкивает то, что никак не поддается апроприированию, чем мы вовсе не можем владеть. Потребитель словесного творчества, так или иначе шокированный продуктом, отчужденный от него, вынужден выбирать: то ли ему пораженчески забыть про консультирование, предприняв *epoché*, то ли

<sup>1</sup> Стараясь попасть по ту сторону эстетического, роман склонен совершать и автотрансгрессию, гасить свою скандальность по ходу нарративного развертывания (так, в *Отцах и детях* Тургенев обрекает на преждевременную смерть нигилиста Базарова).

совершить насильственное действие, объявив досаждающий текст не имеющим права быть.

Что касается создателей сенсационных романов, то они занимают в культуре такую позицию, которая предполагает, что благодаря усилию некоего автора литературный дискурс способен к самопреодолению, к новому началу, к радикальному перерождению. Тем самым текст напрашивается в образцы для последующего творчества. Сенсационные романы сплошь и рядом закладывают длительные традиции (вспомним хотя бы западноевропейское и русское стернианство). Тот, кто провоцирует и возмущает социолитературную сферу, перевоплощается в авторитетное лицо, в законодателя моды постольку, поскольку он не подчиняет себя своему дискурсу, а берет верх над ним. Авторитет – там, где генезис снова и снова становится ощутимым. Литература включается в общественные практики как некая власть тогда, когда она больше самой себя, когда она ищет собственное Другое.

Теперь мне остается сказать о том, каков тот облик, которым сенсационный роман наделяет человека. Но вначале нужно ответить на вопрос, что, собственно, есть потустороннее литературы, в которое устремляется роман нового времени. Оно представляет собой такое смысловое пространство, в котором художественная речь сама себя ставит под вопрос, критикует себя в качестве лишь фикционального высказывания, что обычно сопровождается выдвиганием на авансцену текста разного вида неприкрытой человеческой телесности. Соматизация текста очевидна у таких упомянутых авторов, как Рабле, де Сад, Генри Миллер, Джойс (заключительная глава *Улисса*), Селин, Набоков; менее заметна она у Стерна и Белого, но и эти последние, увлеченные вроде бы лишь конструированием дурного письма, компрометирующего искусство слова,<sup>2</sup> не обходятся в своих сочинениях без, как сказал бы Достоевский, «заголения» (один из главных героев в *Тристане Шенди* – раненный в пах дядюшка Тоби; в *Петербурге* Николай Аполлонович совершает эксгибиционистский акт, распахивая перед оскорбившейся Лихутиной шинель, под которой кроется фаллически-революционное красное домино). Антропологической сенсацией, коротко говоря,

<sup>2</sup> Нельзя не обратить внимание на то, что многие романы (например, *Франкенштейн* Мэри Шелли, *Что делать?* Чернышевского, *Как закалялась сталь* Николая Островского) стали культурными явлениями, вызвавшими большой резонанс, несмотря на то, что представляют собой стилистически и/или повествовательльно весьма беспомощные опыты (хотя бы первоначальные редакции *Франкенштейна* и *Как закалялась сталь* и были подвергнуты стороннему редактированию). Об особенностях письма в *Что делать?* и о стилистической «неряшливости» Достоевского см. подробно: Hansen-Løve 1996. Ср.: Лихачев 1976. Несколько особняком в этом ряду расположены хорошо исследованные речевые аномалии Андрея Платонова, имеющие отношение не только к романному искусству, но и к стилистической культуре авангарда в целом, который возвел ляпсузы в ранг допустимого художественного приема.

служит явление биофизических данностей любителю фикций, который ведь готов, вступая в эстетическую коммуникацию, погружаясь в воображаемый мир, отречься от своего тела.

По ходу истории скандальный роман может претерпевать различные трансформации, которые не отменяют, однако, его подхода к человеку как к биофизическому, прежде всего, явлению. Так, Жид – в достаточно дерзкой для своего времени манере – сосредоточился в *Фальшивомонетчиках* на гомоэротических отношениях героев, но собственное Другое литературы возникает здесь не за счет того, что она ниспровергается в акте графомании, как у Стерна, а благодаря ее превращению в мегафикцию, в текст о производстве текста, в дневник сочинителя, пишущего роман. Говоря о *Фальшивомонетчиках*, стоит обратить внимание и на то, что этот текст насыщен намеками на реальные лица, хорошо известные в парижской артистической богеме (скажем, на Кокто). Даже если сенсационный роман не ставит акцент на эросе, голоде, смерти, инвалидности, телесных отправлениях, пытках и т. п., он все же соматичен как *roman à clef*, как сообщение, заставляющее читателя искать прототипы литературных персонажей и выходящее тем самым за пределы *poiesis*'а (такова, среди прочего, *Козлиная песнь* Вагинова, где к тому же повествуется о несостоятельности попыток реставрировать мировую культуру, поколебленную войной и революцией).

В одной из статей середины 1950-х гг. (о творчестве Пьера Клоссовски) Жорж Батай<sup>3</sup> утверждал, что человеческая сексуальность отличается от анималистической тем, что привносит в половую связь духовное начало (не столько в том смысле, что сублимирует ее, сколько в том, что сопровождает ее стыдом, делающим нарушения эротических табу особенно соблазнительными, подобными раскрытию сакральной тайны). Позднее (1967) эту концепцию подхватит Сьюзен Зонтаг в эссе «The Pornographic Imagination» (Sontag 1983), где в основу неживотной сексуальности будет положена тяга сознания к трансгрессии. По меньшей мере к скандальному роману XX в. идеи Батай-Зонтаг едва ли приложимы. Эротические сцены в *Тропике Рака* сопоставлены Миллером с живописанием того, как его герои ищут себе пропитание, болеют, бесцельно блуждают по Парижу и т. п., а также с фекальными мотивами (знаменитый эпизод, в котором индус, последователь Ганди, справляет в публичном доме большую нужду в биде, не подозревая, для чего оно предназначено). Секс, таким образом, эквивалентен в этом произведении самым элементарным жизненным проявлениям организма. С другой стороны, рассказчик *Тропика Рака* не удовлетворяется ролью поденщика семиотического труда (местом корректора в издательстве, учителя английского языка в дижонском Лицее). Он, по его словам, «вне

<sup>3</sup> Статью Батай «Hors des limites» (*Critique*, февраль 1954) цит. по: Klossowski e.a. 1997, 91–97.

человечества», он не находит себя в рамках символического порядка. Половое влечение не компенсируется знаковой деятельностью – оно противопоставит ей у Миллера. Оно есть для него благая замена никчемной трансгрессии, переводящей тело в Дух, в сознание, на экстаз, на иступление, позволяющее одному телу слиться с другим в оргазме. Роман, который сочиняет в *Тропике Рака* рассказчик, ни что иное, как сам *Тропик Рака*, т. е. репортаж о потребностях и инстинктивных поползновениях организма, соматический текст, не просто изоморфный телу постольку, поскольку имеет внутренние границы, похожие на края одежды, эротизирующие то, что она прикрывает (как об этом писал Ролан Барт в «*Le Plaisir du texte*», 1973), но являющий собой манифестацию тела, производящий антихристианскую инкарнацию, насыщающий знаки экстатической плотью.

## 2.

По-настоящему резкий перелом в романном искусстве случился тогда, когда литература исторического авангарда, канонизировавшая эпатаж, сделавшая его едва ли не единственным орудием воздействия на реципиентов, истощила свои возможности. Сенсационный роман сменился бестселлерным. Под бестселлерным романом (БР) я буду понимать исторически особый тип большого повествования, сформировавшийся вместе с постмодернизмом в 1960-е гг. и постепенно вытеснивший в Западной Европе и Америке из обращения скандальную словесность или, по меньшей мере, ослабивший ее общекультурную значимость.<sup>4</sup> Выражения «бестселлерный роман» и «сенсационный роман» крайне условны – они *termini technici*, употребляемые за неимением лучших (ведь и задевшая нравственные представления обывателей *Лолита* прекрасно раскупалась). Но как бы ни были неудачны и плохо отдифференцированы друг от друга обозначения, за ними стоят действительно противоположные сущности, мало совместимые принципы литературной работы.

Если сенсационный роман рвется за рубеж литературы, то БР придает этой операции обратный ход. Он, так сказать, детрансцендирует литературность, развоплощает тела, имматериализует биофизическую реальность. В *Имени Розы* (произведение Умберто Эко (1980) можно считать репрезентативным для БР-парадигмы) люди гибнут из-за книги – из-за якобы написанного Аристотелем трактата о комическом (ср. утверждавшееся выше о смехе как орудии сенсационного романа). Тем не менее БР не есть безоговорочный триумф семиотики – этот тип повествования сохраняет в себе в

<sup>4</sup> В России этого времени становление БР натолкнулось на препятствия, о которых я пишу в другом месте: Смирнов 2003.

снятом виде конститутивное свойство того, от чего отталкивается, – сенсационного романа. В *Имени Розы* в апокалиптическом огне исчезает и книга – вымышленный Эко античный памятник, т. е. фикция как ценность. Вот пара контрольных примеров, заодно дающих некое представление о вариативных возможностях, которыми располагает БР. *Левиафан* (1992) Поля Остера (Auster) рассказывает о писателе-анархисте, Бене Саксе, уничтожающем расставленные по провинциальным американским городам копии статуи Свободы. Сакс начинает свою террористическую активность после того, как совершает неожиданно для себя убийство и как бы занимает место умерщвленного им человека. Борясь с подобиями тела (с символическим порядком), Сакс и сам буквально аннигилирует в результате случайного взрыва изготовленной им адской машины, при этом он терпит также семиотическое поражение – его литературный шедевр остается незавершенным. *Das Parfum* (в русск. переводе: «Парфюмер», «Аромат») Патрика Зюскинда (1985) противопоставляет скатологию (нестерпимую вонь парижского рынка) эстетической гармонии – благоуханиям, скомбинированным гением ольфакторных технологий. Этот великий мастер, Жан-Баттист Гренуй, прерывает, однако, свой труд, не желая ограничиваться изготовлением совершеннейших искусственных ароматов, – его жертвами становится множество юных девиц, чьи обворожительные запахи он отделяет от их тел и собирает в свою коллекцию. Как и в прочих БР, мы сталкиваемся здесь с мотивами как развоплощения (превращения живой материи во флюиды), так и некоей ущербности культурно значимого достояния (коль скоро Гренуй не доводит до конца свои парфюмерные эксперименты).

Чуть позднее я приведу дальнейшие примеры БР, а пока скажу о нем несколько общих слов.

Итак, БР руководствуется логикой, не признающей ни то, ни другое – ни плоть, ни ее субституты. Читая БР, мы попадаем в зону, где нейтрализован, вполне разрешен основной конфликт, угнетающий духовно-биофизическое, семо-соматическое существо, человека. БР часто берут в руки на пляже, во время отдыха, потому что этот тип повествования действует на нас успокоительно, как бы ни оборачивалась ведущая его за собой перипетия – пусть даже и трагически. Романский жанр теснейшим образом связан в постмодернизме с индустрией досуга и путешествий. Работа требует однобоко гипертрофированного расходования либо умственных, либо телесных усилий (в которых, правда, автоматизированное и механизированное производство нуждается все меньше и меньше, но которые все же и до сих пор запрошены, допустим, в ратном труде или в городском хозяйстве). В качестве скрытой логической схемы БР позволяет реципиенту освободиться от обоих трудовых стрессов. Конечно, на деле БР рассчитан в первую

очередь на лиц с более или менее высоким образовательным цензом. Поэтому точнее будет сказать, что он дает большей части своих потребителей возможность выйти из чрезмерности интеллектуального напряжения без того, чтобы они сосредоточивались бы на противоположном – на биофизической стороне жизни. Отсюда БР как бы оспаривает любительский спорт, старается отвоевать его место и усваивает себе из этой сферы развлечений принцип *fair play* (в *Имени Розы* в разгадывании преступлений конкурируют, сотрудничая друг с другом, учитель и ученик; в *Левиафане* речь идет о двух взаимозаинтересованных писателях; в *Das Parfum* Гренуй с равнодушной щедростью уступает свои успехи старому парфюмеру Балдини).

Вразрез с сенсационным романом, БР обеспечивает максимальную вовлеченность читателя в предлагаемое тому сообщение. Между отправителем и получателем информации в данном случае нет барьеров. В той ситуации, в которой текст подрывает символический порядок, не давая ничего взамен, не ставя на его место картину отелесненного мира, писатель, семиург вынужден волей-неволей терять когда-то добытую в романе власть, пускаться на уступки читателю. Концессии такого рода выражаются, среди прочего, в том, что БР оказываются носителями полезных для реципиентов *гесп.* фактически, а не только эстетически ценных знаний и тем самым вплотную придвигают литературу к хозяйственной сфере обслуживания потребительских интересов (*Имя Розы* знакомит нас с историей средневековых еретических движений, *Левиафан* – с биографией русско-американского анархиста Александра Беркмана, *Das Parfum* – с производством духов (что уже изобразил однажды в *Песне песней* Пьер Амп)). В этом плане БР подобен реалистической прозе второй половины XIX в. – сочинениям Жюль Верна или Золя, насыщенным, как подчеркнул когда-то Филипп Амон (Напон 1973), утилитарно значимым содержанием (причем зачастую дело не ограничивается типологическим сходством: живописуя парижский рынок, Зюскинд явно ориентировался на *Чрево Парижа* Золя). БР идет навстречу читателю и в том отношении, что использует испытанные, легко узнаваемые воспринимающим сознанием формы, взятые из литературы массового спроса. Понятно, что шаблонизированная словесность в той мере, в какой она добивается кассового успеха, – тоже бестселлер, но я уже оговорился, что в этой работе меня занимает не четкая этимологическая разграниченность терминов, а несмешиваемость того, что ими обозначено. Бестселлерность тривиальной литературы – результат того, что она, повторяя хорошо известные формы, потакает нашей тоске по, увы, минувшим временам. БР инновативно глядит вперед, но и готов, с другой стороны, не противоречить читательскому консерватизму, ослабленной творческой потенции реципиентов. Эко обращается к классическому детективному повествованию, Остер – к биографическому роману

тайн, Зюскинд следует за рассказами о чудовищных злодеях (таких, например, как Jack the Ripper), а также за популярными кинофильмами о серийных преступниках, вроде ленты Фрица Ланга *M (Город ищет убийцу)*. Важно обратить внимание на то, что БР лишь имитирует тривиальную литературу, разнясь с ней тем, что проводит большие идеи философского порядка. Эко размышляет о знаке и значении, о невозможности дешифровать семиотический комплекс центрированным способом, об ошибочности холизма; Остер – о проблемах идентичности, о вживании в образ мертвого человека как источнике террористических действий; Зюскинд неспроста показывает своего героя ищущим уединения в горах, но затем вновь спускающимся оттуда к людям, чтобы уничтожить их особо ценные объекты: Гренуй аналогичен Заратустре, *Das Parfum* расшифровывается между строк как текст о том, что такое философ, – он внечеловечен. Будучи в сущности прозопопеем (брат Вильям у Эко – олицетворение перехода от структурализма к постструктурализму и т. п.), БР превозмогает свою зависимость от народного чтива за счет интердискурсивности, сотрудничества с философией – благодаря решению высоко абстрактных умственных задач.

С точки зрения читателей сенсационного романа, нередко с трудом пробивающегося в печать, иногда подпадающего под судебное разбирательство, подчас требующего от писателя героического стоицизма, естественно посетовать по поводу того, что БР-авторы конформистски участвуют в бесперебойном функционировании постиндустриального общества, приспособившись к запросам его аудитории и сотрудничая с издательскими концернами, которые правят его книжным рынком. БР политически корректны. Между их создателями и социумом нет критического зазора. Распорядители досуга – властители дум на период отпусков. БР снизил авторитет творца, бывшего когда-то самодостаточной величиной. Общество, нацеленное, как всегда, на самовоспроизводство, вознаграждает гипокреативность, способствуя (в средствах массовой информации) тому, чтобы отвечающая его заказу литературная продукция широко тиражировалась.<sup>5</sup> Но вправе ли мы судить БР, занимая ту позицию, которую он как раз отрицает? Не справедливее ли будет сказать, что БР произвел логико-смысловой переворот в авангардной литературе, тянущейся от Ренессанса, и что если уж мы извечно жаждем небывалого, если мы хотим истории, то нам следует принять и все социальные импликации, которые вытекают из этой эстетической революции (или контрреволюции – как угодно)?

<sup>5</sup> БР не остается в долгу у СМИ, вбирая в себя газетную и телевизионную хронику, соотносясь с напумевшими событиями. Так, гибель Бена Сакса в *Левиафане* прозрачно намекает на несчастный случай, оборвавший жизнь издателя-террориста Фельтринелли. Но Фельтринелли не прототип Бена Сакса, бедного писателя, вовсе не миллионера. Мы имеем здесь дело именно с оживлением в читательском сознании ассоциаций с достопамятным просшествием, потрясшим прессу.

В метафигциональных текстах, входящих в БР-парадигму, конститутивное для нее ослабление авторской власти над читателем может тематизироваться в изображении писательского присутствия-в-отсутствии. В *Мао II* (1991) Дона ДеЛилло создатель бестселлеров, Бил Грей, растворяется в анонимности, бежит публичной жизни и перестает издаваться, хотя уже написал очередное произведение. Во вступительных тактах сюжета, который выстраивает ДеЛилло, БР-формула «минус-сома&минус-сема» преобразуется так, что перед нами только как бы исчезнувшее тело и только как бы неналичный текст. Но затем Бил Грей и впрямь пропадает без вести в Бейруте, пытаясь спасти взятого террористами в заложники юного поэта (кстати, *Левиафан*, посвященный Остером ДеЛилло, выворачивает наизнанку эту мотивику), а секретарь писателя решает никогда не предавать последнюю рукопись своего кумира печати, становясь ее единственным владельцем. Даже тогда, когда БР поглощен авторефлексией, он остается верен себе, своей жанровой логике.

Наряду с метафигциональными сочинениями (которые исследовала Линда Хатчен; Hutcheon 1980, *passim*), в постмодернистской крупноформатной прозе в большом количестве присутствуют вульгарные БР, адресованные, как сказал бы Вильфредо Парето, резерву элиты – второму эшелону интеллектуального фронта (ведь досуг перестал быть привилегией высшего слоя общества, оказался открытым ныне для масс). Чрезвычайно знаменательным образом тексты такого рода пародируют «авторепрезентативную» (термин Хатчен) бестселлерную продукцию, составляют другой полюс эпохального самосознания. Так, *Desperation* (1996) Стивена Кинга (в крайне неудачном русском переводе: «Безнадега») откликается на *Мао II* ДеЛилло. Как и у ДеЛилло, у Кинга исписавшийся литератор жертвует собой, чтобы избавить людей от радикального Зла. Опять же по аналогии с *Мао II* в *Десператион* выживает в борьбе с чудовищным, анаморфным технический сотрудник бывшей знаменитости, менеджер из шоу-бизнеса. Очерки американской жизни, задуманные писателем Джонни Маринвиллом ради возрождения былой репутации, не увидят свет, не будучи законченными. При всем этом Зло выводится Кингом из человеческой среды, в которой оно гнездится у ДеЛилло, – демон, совершающий убийства, появляется из заброшенной штольни, где расположен лаз в альтернативный универсум (этот мотив перенят из римской мифологии: жители Вечного города считали, что вход в подземный мир находится на Палатинском холме). Чтобы проникнуть в посиюстороннюю реальность, демоническое существо должно вселиться в людские тела (Кинг продолжает традицию позднеготического повествования, прежде всего, *Дракулы* Стокера), но они не выдерживают напора абсолютно чужого, быстро изнашиваются – исчезают, как и полагается в БР. И как всякий БР, *Desperation* содержит

отсылки к философскому дискурсу – к *Болезни к смерти* Кьеркегора (о чем свидетельствует уже название произведения, действующие лица которого преодолевают отчаяние), к истории библейского Иова, каковую Кант считал единственно возможной теодицеей (у одного из героев Кинга, одиннадцатилетнего Дэвида, гибнет вся семья, но он не теряет веры в Бога), и т. д. Однако из-за того, что Кинг придает Злу трансцендентный характер, оно не может восприниматься как сколько-нибудь правдоподобное, верифицируемое, что понуждает реципиента относиться к роману (который ведь не является религиозным текстом) как к всего-лишь игровой умственной конструкции, снижающей до сугубой развлекательности использованные при ее возведении серьезные претексты. (Впрочем, сами эти претексты берутся Кингом для того, чтобы своим общеизвестным авторитетом легитимировать вульгарное, хотя и мастерски выстроенное читиво).

## 3.

Сколь долгосрочна победа, которую БР одержал над сенсационным романом? Вопрос не празден. Есть показатели, которые позволяют утверждать, что она теряет в наши дни свою непреложность. БР вырождается, превращаясь из серьезного чтения в забаву для детей (сериальный эпос о Гарри Поттере). Но главное не в этом. В конце 1990-х гг. возникает еще одна филиация романного искусства, отчасти возвращающегося к сенсационному роману, но в общем иного – и чем он, и чем конкурирующее с ним повествование, взрывает в раннем постмодернизме.

*Элементарные частицы* (1998) Мишеля Уэльбека панорамируют сексуальные нравы западного общества, начиная с 1950-х гг. вплоть до современности. Оба главных героя Уэльбека, одноутробные братья Мишель и Брюно, терпят крах в своих попытках найти счастье в половой жизни: возлюбленная первого умирает от рака матки как раз тогда, когда собирается забеременеть; подруга второго (вместе они предаются групповому сексу) кончает самоубийством после того, как болезнь позвоночника парализует ей ноги. Выставляя на обозрение эротические тела с обезкураживающей откровенностью, *Элементарные частицы* подхватывают традицию сенсационного романа. Вместе с тем плоть в них ненадежна, тленна, однако этот экивок в сторону БР нужен Уэльбеку лишь для того, чтобы начертать проект недалекого будущего, более не ведающего смерти. На берегу океана, в Ирландии (в древней мифологической *Thule*)<sup>6</sup> Мишель Джерзински разрабатывает теорию такого генного дизайнера, который дает

<sup>6</sup> Кстати, там же происходят некоторые из событий, описанные в *Франкенштейне*, – тексте, открывающем ряд литературных сочинений об искусственном человеке.

возможность сотворить на основе женского (альтруистического) организма новое трансгуманное существо, размножающееся клонированием (сам ученый кончает самоубийством, иницируя очистку общества от мужского начала).<sup>7</sup> Роман снова становится у Уэльбека тем плацдармом, откуда ведется критика культуры и социума. Произведя метатезу в фамилии «Дзержинский», автор *Элементарных частиц* подставил на место бесчеловечного чекистского палача мыслителя, провозвестившего наступление иночеловеческой эры. Родившийся во времена Ренессанса, роман проходит в итоге путь от шокирующе биофизической модели мира к ее развоплощению и затем к ее перевоплощению. Можно было бы написать соматическую историю больших повествовательных форм в литературе. Знаменательно, что свой последний роман, *Платформа*, Уэльбек завершает сценой взрыва на тайландском пляже, произведенном исламистскими террористами. Биороман уничтожает то место, где, прежде всего, потрелялся читателями БР.

Новизной веет не только из Франции, но и из России. Параллельно с Уэльбеком и независимо от него к биоутопиям обращается и В.Г. Сорокин в романах *Голубое сало* (1999) и *Лед* (2002).<sup>8</sup> *Голубое сало* выгодно отличается от *Элементарных частиц* тем, что Сорокин насмешливо-карнавально дистанцируется от утопизма, который имеет у Уэльбека наивно-аподиктический и весьма традиционный (с ориентацией на Фурье и Бахофена) характер. Субстанция, обеспечивающая бессмертие, добывается в «Голубом сале» из неполноценных, инвалидных клонов великих писателей. Сорокинский текст о земном рае автодеконструктивен: он разоблачает мечту о мутации человека как результат недостаточности фикционального сознания.

Сходным образом самоотчуждена биоутопия и в романе *Лед*, рассказывающем (возможно, не без влияния идей Слотердайка, оправдывавшего

<sup>7</sup> Стоит заметить, что ранее романисты (Мэри Шелли, Олдос Хаксли, Михаил Булгаков) отвергали биоутопию.

<sup>8</sup> Наряду с биороманом, сейчас складывается и медиальный роман, тематизирующий технологию коммуницирования и устройства для обработки и передачи данных (например, *Generation 'П'* (1999) Пелевина). Если биороман отзывается на успехи генной инженерии и интерес философов (таких, как Джорджо Агамбен и многие другие) к биополитике, то медиальный роман отражает небывалый рост влияния, который переживают СМИ в электронную эру, и идет рука об руку с исследованиями, посвященными материальным носителям значений и каналам связи между людьми. Подобно тому, как биороман сосредоточен на трансубстанциальном состоянии человека, медиальный роман захвачен теми преобразованиями, которые претерпевает материально-технический базис общения. В этой статье нет возможности сколь-нибудь подробно останавливаться на медиальном романе. Замечу лишь, что он был негативно предвосхищен в середине 1930-х гг. в прозе Леонида Добычина («Город Эн»), где самые разные медиальные средства (кинематограф, телеграф, панорама, фотография, лубок и т. д.) показаны не как власть имущие, но в качестве пустых, не наделенных каким-либо смыслом.

антропозксперименты) об отборе апокалиптической элиты, которой предназначено вернуть Землю, где человек нарушил равновесие мирового вещества, в сферу космической гармонии. Один из тех, кто возглавляет у Сорокина восстановление соответствия между биосом и космосом, Влодзимирский, – историческое лицо, пыточных дел мастер, начальник Следственного отдела бериевской тайной полиции. Если человек и будет интегративно принадлежать мировой материи, то в страдании и смерти, – так смешивает Сорокин утопию и антиутопию, вспоминая о тоталитарном истязателе (и, возможно, откликаясь на фамилию «Джерзински» у Уэльбека). Биопроба Сорокина имеет ту радикальную особенность, что упраздняет не только литературу, как это повелось уже в ренессансных романах и как это продолжается до сих пор, но и саму себя – роман, который, превосходя свой эстетический контекст, должен же был когда-нибудь в своей диалектике заняться и самоотрицанием.

### Л и т е р а т у р а

- Лихачев Д.С. 1976. «Небрежение словом» у Достоевского», *Достоевский. Материалы и исследования*, 2, 30–41. Л.
- Смирнов И.П. 2003. «Почему в России нет бестселлерных романов?», *Критическая масса*, 2, 7–11.
- Hamon Philippe. 1973. „Un discours contraint“, *Poétique*, 16, 428 ff.
- Hansen-Löve Aage A. 1996. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slawen*, XLI-2, 302-324.
- Hutcheon Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, London.
- Klossowski P., G. Bataille, M. Blanchot, G. Deleuze, M. Foucault u.a. 1979. *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin.
- Kristeva Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris.
- Plessner Helmuth. 1941. *Lachen und weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Arnheim.
- Sontag Susan. 1983. „The Pornographic Imagination“, *A Susan Sontag Reader*. London, New York, 205-233.

Риккардо Николози

## ДЕГЕНЕРАТЫ ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ДИСКУРС ВЫРОЖДЕНИЯ XIX ВЕКА

Дискурс дегенерации представляет собой широкое поле для наблюдений и анализа взаимоотношений тела и души в психиатрии. Теоретические основы этого дискурса, определившего во второй половине XIX века направление развития психиатрической науки, по-новому освещают проблему соотношения телесного и духовного при психических заболеваниях – недугах, преимущественно обнаруживших признаки вырождения. Основным источником психических расстройств полагалась наследственность. Старое представление о телесности, служившее долгое время определяющим, но поставленное под сомнение в конце XVIII века, было при этом по новому осмыслено, и соответственно, отчасти реабилитировано. Основной акцент ставится отныне на генетике, т.е. наследственной предрасположенности, узнаваемой по телесным и душевным отклонениям – «стигматам», а критериями, позволяющими выделять новый человеческий подвид – дегенерата – служит не только родословное древо, но и физические характеристики отдельного индивида. Знаменитые портреты преступников, собранные основателем криминальной антропологии Чезаре Ломброзо, подтверждали самым наглядным образом общепризнаваемую в то время связь физических и психических свойств человека. Считалось, что эта классификация «вырожденческих» физиогномических проявлений позволяет идентифицировать «прирожденного преступника». Так внешние проявления дегенерации связываются с причинно-следственным взаимодействием телесных и душевных отклонений.

Натурализм и декаденство сделали проблему дегенерации основной темой европейской литературы, темой, определившей новые особенности *milieuroman* и семейного романа. Применительно к русской литературе вопрос о значении теории дегенерации еще не достаточно прояснен. Особенно это касается связи между литературной (прежде всего – реалистической) репрезентацией различного рода отклонений с собственно научной теорией дегенерации. Настоящая статья представляет собой предварительный опыт подобного анализа на примере романа Салтыкова-Щедрина *Господа Головлевы*.

## I.

Незадолго до трагического эпилога романа *Господа Головлевы* (1875–1880), Салтыков-Щедрин добавляет в уста автора комментарий, по особенному высвечивающий судьбу описываемой им семьи:

Но наряду с удачливыми семьями существует великое множество и таких, представителями которых домашние пенаты с самой колыбели ничего, повидимому, не дарят, кроме безвыходного злополучия. Вдруг, словно вша, нападает на семью не то невзгода, не то порок и начинает со всех сторон есть. Расползается по всему организму, покрывается в самую сердцевину и точит поколение за поколением. Появляются коллекции слабосильных людишек, пьяниц, мелких развратников, бессмысленных празднолюбцев и вообще неудачников. И чем дальше, тем мельче вырабатываются людишки, пока, наконец, на сцену не выходят худосочные зауморыши, вроде однажды уже изображенных мною Головлят, зауморыши, которые при первом же натиске жизни не выдерживают и гибнут. Именно такого рода злополучный фатум над головлевской семьей. В течение нескольких поколений три характеристические черты проходили через историю этого семейства: праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой. Первые две приводили за собой пустословие, пустомыслие и пустоутробие, последний – являлся как бы обязательным заключением общей жизненной неурядицы. На глазах у Порфирия Владимырьча сторело несколько жертв этого фатума, а кроме того, предание гласило еще о дедах и прадедах. Все это были озорливые, пустомысленные и никуда непригодные пьянчуги, так что головлевская семья, наверное, захудала бы окончательно, если бы посреди этой пьяной неурядицы случайным метеором не блеснула Арина Петровна. Эта женщина благодаря своей личной энергии довела уровень благосостояния семьи до высшей точки, но и за всем тем ее труд пропал даром, потому что она не только не передала своих качеств никому из детей, а напротив, сама умерла, опутанная со всех сторон праздностью, пустословием и пустоутробием (XIII, 253).<sup>1</sup>

Роман Салтыкова-Щедрина предстает как имеющий несомненное отношение к дискурсу, зародившемуся в европейской культуре середины 19-го века, – дискурсу дегенерации. Упадок семьи Головлевых представляется как прогрессирующее, неуправляемое вырождение, причины которого видятся в био-детерминистском процессе наследственности. Такие негативные качества, как «праздность, непригодность к какому бы то ни было делу и запой», передаются из поколения в поколение и ведут к неизбежной гибели семьи, в основе которой лежит исчерпанность духовных и телесных сил

<sup>1</sup> Все цитаты из произведений Салтыкова-Щедрина даны по изданию: Салтыков-Щедрин 1965–1972.

(«пустословие», «пустомыслие», «пустоутробие»). Даже кажущаяся исключением Арина Петровна («метеор»), неспособна повлиять на этот процесс – она сама в конечном счете оказывается жертвой разрушающегося вокруг нее мира. Метафорическое сравнение вырождающейся семьи с большим, умирающим организмом также типично для дискурса дегенерации.

Поскольку Салтыков-Щедрин решительно отвергал поэтику французских натуралистов – первоначальное увлечение<sup>2</sup> со временем сменилось резкой критикой в их адрес –, возникает вопрос, действительно ли роман *Господа Головлевы* принадлежит к вышеназванному культурно-критическому с биологическим оттенком дискурсу, литературно наиболее ярко выразившемуся в «экспериментальном романе» Эмиля Золя *Ругон-Маккар*. Кульминацией критической позиции русского писателя стало эссе *За рубежом* (1881), хронологически совпавшее с падением популярности Эмиля Золя в России после выхода вызвавшего много споров романа писателя *Нана* (Бушмин 1966, 365–369).

Особой критике со стороны Салтыкова-Щедрина в первую очередь подвергался тот факт, что в центре натуралистской эстетики находится не истинная человеческая сущность, но только физические и половые стороны жизни. Роман *Нана*, по Щедрину, стал «экскрементальной» комедией,<sup>3</sup> единственная функция которой заключается в том, чтобы вызвать сильные эмоции у сытой французской публики. Щедрин, как позже и Георг Лукач в известном сочинении *Рассказывать или описывать? (Erzählen oder Beschreiben?)* (1987), критикует описательную избыточность авторов-натуралистов, не имеющих необходимого отношения к происходящему в произведении и примитивизирующих описание действительности, в котором нет селекции действия и отсутствует психологизация героев: «Перед читателем проходит бесконечный ряд подробностей, не имеющих ничего общего ни с предметом повествования, ни с его обстановкой, подробностей, ни для чего не нужных, ничего не характеризующих и даже не любопытных сами по себе» (XIV, 155). «Реалист французского пошиба имеет то свойство, что он никогда не знает, что он сейчас напишет, а знает только, что сколько посидит, столько и напишет» (XIV, 158). Передать критическую позицию Салтыкова-Щедрина лучше всего в нарратологических терминах: писатель критикует литературу натурализма, до минимума сокращающую в произведении необходимые операции «смыслоподражающего отбора ситуаций, лиц и действий и их свойств из неисчерпаемого множества элементов и

<sup>2</sup> В бытность сотрудником *Отечественных записок* в 1875–1876 гг. Салтыков-Щедрин безрезультатно пытался опубликовать работы Эмиля Золя (см. Бушмин 1966). О первоначальном успехе Золя в России см. также Gauthier 1959.

<sup>3</sup> Примечательна игра слов «экспериментальный» – «экскрементальный».

качеств событий» (Шмид 2003, 158), позволяя «истории» быть тесно связанным с самим «событием».<sup>4</sup>

Тем не менее, параллели между произведением самого Салтыкова-Щедрина и циклом *Ругон-Маккар* очевидны и были замечены в литературной критике дореволюционного периода. К.К. Арсеньев пишет, к примеру: «Головлевы – это русские Ругон-Маккары (...) превосходно иллюстрирующие закон наследственности» (Арсеньев 1906, 192). По идеологическим причинам эти сходства игнорировались советскими литературоведами, видевшими в творчестве Салтыкова-Щедрина лишь социальную критику. Для них он являлся автором, который хотя и детерминистски понимал проявления распада общества, но рассуждал о них не с биологической точки зрения, а опять же подчеркивал их социальное происхождение.<sup>5</sup> Роман *Господа Головлевы* был воспринят в критике как история дегенерации одного помещичьего рода. Причины распада виделись в паразитическом образе их существования. Патологическое лицемерие Иудушки, его моральное и духовное разложение прочитывались как закономерная реакция представителя распадающегося класса помещиков на отмену крепостного права, бывшего их экономической основой.<sup>6</sup> В этом смысле сатирически-типизирующий стиль Салтыкова-Щедрина определялся как золотая середина между выходящим за рамки эмпирически-объективным натурализмом и идеалистическими «эксцессами» Достоевского.<sup>7</sup> Очевидно, однако, и то, что роман Щедрина и цикл Золя объединены общей тематикой – вырождением семьи, – представленной, и это решающий аргумент, в свете дискурса дегенерации того времени.<sup>8</sup> Щедрин, конечно, не относится к представителям русского натурализма, как, например, Боборыкин, Эртель или Мамин-Сибиряк. Последние рассуждали в своих произведениях (*Milieuroman*), не упуская ни одной детали, на тему общественных законов, детерминирующих человека. В этом смысле Щедрин далек от свойственных Золя постулатов, касающихся научной «экспериментальной» функции литературы, тенденции искусственного восприятия неэстетичного и дистанцирования от

<sup>4</sup> О проблематизации дихотомии «описывать vs. рассказывать» в контексте натуралистической литературы см. Baguley 1990, 184–203.

<sup>5</sup> «Щедрин, не отрицая значения наследственности, последовательно проводил принцип социальной детерминированности внутреннего мира и поведения личности» (Бушмин 1966, 370–371).

<sup>6</sup> См., например, Бушмин 1959, 171–194. Подобным образом рассуждает и немецкий исследователь Х.-Г. Купфершмидт (Kupferschmidt 1958, 87–92).

<sup>7</sup> «Щедринские методы передачи человеческой психологии были направлены не только против психологизма эмпирического и натуралистического, но и против психологизма идеалистического, тенденции которого резко проявлялись в творчестве Ф.М. Достоевского» (Эльсберг 1940, 296).

<sup>8</sup> О вырождении семьи в натуралистической литературе, в частности – в произведениях Золя см. Schideler 1999, White 1999.

любой функционализации искусства.<sup>9</sup> Парадокс, как ни странно, заключается в том, что Щедрин, не будучи натуралистом, создал самый последовательный и яркий образ, а также, представил наиболее радикальную картину био-детерминистского вырождения семьи. В его романе дегенерация всеобща, она охватывает все и вся. Она калечит людей, вещи, время и пространство.

## II.

Дискурс дегенерации 19-ого века, к которому относится самый известный роман Салтыкова-Щедрина, разворачивается в первую очередь в области психопатологии, занимавшейся исследованием индивидуальных отклонений (кретинизм, сумасшествие, онанизм, склонность к преступлениям) и фокусировавшей внимание на отдельном индивидуе, институте семьи и обществе в целом. Вырождение становится синонимом патологии, понятием, подразумевающим различного рода отклонения – сумасшествие, криминальность, алкоголизм, проституцию, сексуальные извращения, кретинизм, истерию. Основой всех этих патологических явлений отныне называется болезненная наследственность.<sup>10</sup>

Революционным в теории дегенерации стал труд Б.А. Мореля *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857), определивший вырождение как болезненное наследуемое отклонение от психофизической нормы, ведущее в конечном счете к гибели семьи или целой социальной группы. По мнению Мореля, причиной дегенерации являются следующие факторы: алкогольное или наркотическое отравление, социальная атмосфера, болезненный темперамент, аморальность, врожденные телесные патологии или приобретенные увечья, наследственность. Последняя имеет для Мореля несравнимо более важное значение, чем внешние факторы. Новый болезненный вид, своего рода «подвид» человека – дегенерат – угрожает европейской культуре как вирус. Из-за своей патологической наследственности он изначально обречен на гибель. Закон прогрессивности Мореля гласит, что любой болезненный признак определяет начало целого ряда патологий, увеличивающихся из поколения в поколение и ведущих в конечном счете к бесплодию.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> О теории и практике русского натуралистического романа на примере П.Д. Боборыкина см. Blanck 1990.

<sup>10</sup> Из многочисленных исследований по этой проблематике см. Chamberlin/Gilman 1985; Pick 1989; Greenslade 1994; Hurley 1996; Childs 2001.

<sup>11</sup> Проблема наследственности психических заболеваний занимала в 18 веке одно из первых мест во французской психиатрии. В 1857 году, когда появилась книга Мореля, термин *dégénérescence* уже употреблялся в литературе по психиатрии, медицине и

Был разработан целый ряд критериев, необходимых для определения дегенерации и борьбы с ней, в числе которых решающую роль играли так называемые «стигматы»: Телесными стигматами считались уродство, телесные патологии, недоразвитость (в первую очередь – асимметричность лицевой части и черепа), несовершенное развитие ушных раковин, косоглазие, неровные зубы, сросшиеся пальцы, шестипалость и т. д. В ряду психических стигматов (имевших для Салтыкова-Щедрина более важное значение, чем физические) назывались неосознание понятий нравственности и закона (по Дж. Причарду «moral insanity, нравственное помешательство»), крайняя эмоциональная раздражительность, состояние душевного бессилия и удрученности, подавленность, отказ от какой-либо деятельности, склонность к пустым мечтаниям. Последнюю характеристику – «склонность к бесплодной мечтательности» –, игравшую важную роль в романе Салтыкова-Щедрина, описывает Макс Нордау, ссылаясь на многочисленные психиатрические исследования на эту тему:

Психопат не в состоянии долго сосредоточить внимание на одном предмете, верно понять и упорядочить свои впечатления и выработать из них ясные представления и суждения. Ему гораздо легче лелеять в своих мозговых центрах неясные, как в тумане расплывающиеся картины, едва созревшие зачатки мысли и предаваться постоянному оцепенению неопределенными, бесцельными представлениями (Нордау 1995, 36).

Мономания, увлечение мистикой и религиозная одержимость, преувеличенная набожность также считаются отклонением от нормы. В целом речь идет о критериях различения нормы и патологии – человеческого вида и его дегенеративного подвида. Попытка научно-статистического обоснования этих критериев с помощью данных, полученных во время эмпирических исследований, не увенчалась успехом: все свелось в конце концов просто к «вере» в дегенерацию. Выявление невидимой опасности – угрозы дегенерации – было равносильно сизифову труду.

В XIX веке проблемы дегенерации были предметом исследований не только психопатологов.<sup>12</sup> Изучение тех же вопросов сыграло важную роль

---

биологии. К предшественникам Мореля относятся, например, Пропер Лукас (*Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité*; 1847-1850), на которого Золя часто ссылается в своих произведениях.

<sup>12</sup> После Мореля проблема дегенерации продолжает играть главную роль в психопатологии 19-го века. Например, В. Магьян (V. Magnan), Х. Шюле (H. Schüle), Р. фон Крафт-Эбинг (R. v. Krafft-Ebing), Э. Крепелин (E. Kraepelin). Акценты в определении причин дегенерации, однако, все больше смещаются. Болезни, – особенно те, которые передаются половым путем, – получили, наряду с ядовитыми веществами (в частности – алкоголем), особое значение. Условия жизни людей в цивилизованном обществе стали также играть немаловажную роль. Таковы борьба за выживание, как причина измождения, одностороннее развитие определенных духовных характеристик, «незабота» о

в развитии теории эволюции,<sup>13</sup> социологии («темная сторона» прогресса),<sup>14</sup> криминальной антропологии<sup>15</sup> и культурной критике («вырождение» М. Нордау). Первые русские работы по психиатрии, посвященные проблеме дегенерации появились лишь в 1880-х годах. Необходимо упомянуть имена П.И. Ковалевского, профессора Харьковского университета, автора одной из первых на русском языке работ по психопатологии (*Основы механизма душевной деятельности*, 1885), С.С. Корсакова, Н.Н. Баженова, В.Ф. Чижа.<sup>16</sup> Можно поэтому предположить, что для Салтыкова-Щедрина одним из мотивов написания романа в 1875–1876 гг. и концептуализации вырождения послужил не столько сам медицинский дискурс, сколько французский натурализм, становящийся популярным в России уже в 1875–1880 годах, и в частности – публикация в «Вестнике Европы» *Парижских писем* Э. Золя. Литературизация дискурса вырождения, его популяризованная и вульгаризованная форма явились для Салтыкова-Щедрина основным источником сведений о концепциях дегенерации. Перенесенная из жанра документального *milieu roman* в жанр сатиры и гротеска, идея дегенерации предстает в стилистически преломленном виде. В результате подобной трансформации репрезентация феноменов дегенерации приобретает более интенсивное качество, черты безнадежного застоя и фатальной безысходности. Как пространство развития и адалтации культурных концепций, русская литература играет и в данном случае доминирующую роль.

---

собственном теле, ослабление природных инстинктов (например, забота о продолжение рода), являющиеся причиной самоубийств и онанизма. См. Leibbrand/Wetley 1961, 519–545. О роли теории дегенерации применительно к сексуальной патологии см. Gilman 1985, 191–216.

- <sup>13</sup> О проблемах дегенерации и монструозности в теории Дарвина см. Oldenburg 1996. Эволюционная теория Дарвина в сочетании с теорией вырождения являются основой евгеники, основателем которой считается Ф. Гальтон. («Hereditary Talent and Character», 1865). Отталкиваясь от гипотезы о том, что естественный отбор является залогом прогрессивного развития, представители евгеники полагают, что перерыв в естественном отборе способствует дегенерации. Поэтому необходим искусственный отбор. О евгенике см. Weingart/Kroll/Bayertz 1988.
- <sup>14</sup> Теория дегенерации может дать ответ на вопрос, почему эпоха столь неудержимого прогресса (Конт, Спенсер) повлекла за собой так много физических, психических и социальных патологических явлений. Дегенерация понимается, с одной стороны, как рецидив примитивного общественного устройства, исчезающего в процессе прогрессивного развития, а с другой – как последствие индустриализации и урбанизации, т.е. – ошибка в процессе цивилизации. В обоих случаях дегенерация является обратной стороной прогресса.
- <sup>15</sup> См. Ч. Ломброзо и его понятие «прирожденного преступника» (Нус 1984).
- <sup>16</sup> См. Иудин 1951, Brown 1981, Sirotkina 2002, Богданов 2004. По мнению И. Сироткиной, вырождение считалось русскими психиатрами скорее социальным феноменом, нежели биологическим. (Сироткина 2000).

## III.

*Господа Головлевы* необходимо воспринимать скорее как сатирически-гротескную пародию на семейный роман, нежели как социально-критическую новеллу (Kramer 1970). Количество конфликтных ситуаций сведено до минимума. В повествовании, выстроенном ритмически, а не драматически, нет места и социальным межклассовым неурядицам (Ehre 1977, 5). Отдельные главы целиком посвящены описанию портретов членов семьи, на каждом из которых лежит одна и та же печать вырождения и неизбежной смерти. Ритмическое повторение одного и того же заменяет основу повествования и заканчивается лишь с гибелью последнего члена семьи. Этим усиливается чувство неизбежного вырождения, его фатальный характер.

Психическое, физическое и моральное вырождение семьи Головлевых происходит на протяжении жизни трех поколений. Прогрессирующая деградация, ведущая к вымиранию рода, очевидна: к первому поколению принадлежат Арина Петровна и ее муж Владимир Михайлович. Им еще удается достичь преклонного возраста. Второе поколение – их сыновья Степан («Степка-балбес»), Порфирий («Иудушка», «кровопивушка») и Павел – умирает в самом расцвете сил. Третье поколение – детей Порфирия и его племянницу Анниньку – вырождение настигло уже в юном возрасте.

Действие романа происходит в Головлево и в других семейных поместьях – Дубровино и Погорелка. О событиях, касающихся членов семьи, но происходящих за пределами этого маленького мирка, рассказывается исключительно в Головлево. Поместье представляется гробом, местом неизбежного возвращения всех, кто пытался тщетно переиграть судьбу. Так, например, Степка-балбес по возвращении, стоя перед домом все время повторяет: «Гроб, гроб, гроб!» (XIII, 30), при этом «ему кажется, что перед ним растворяются двери сырого подвала, что, как только он перешагнет за порог этих дверей, так они сейчас захлопнутся, – и тогда все кончено» (XIII, 29). Непреодолимость их участи, предсказуемость будущего не раз подчеркивается самими героями романа. Так, они с точностью могут предсказать события, которые должны произойти. По дороге в Головлево Степан уже заранее знает, что «Эта старуха заест его, заест не мучительством, а забвением» (XIII, 29). Незадолго до кончины Павла, Арина Петровна в деталях представляет себе похороны, роль и слова Порфирия, обращенные к священнику: «Все эти неизбежные сцены будущего так и метались перед глазами Арины Петровны» (XIII, 73).

В нарисованной Щедриным истории дегенерации Арина Петровна и Иудушка – основные герои. Кажется, что Порфирий перверсивно пародирует манеру своей матери и ее властолюбие. Арина Петровна деспотично управляла имением, позиция ее сына является пустой карикатурой, он

компенсирует бессилие, представляя себя всемогущим в своих фантазиях. (Ehre 1977, 6–7). Очевидно персонифицируя лицемерие, Иудушка выказывает также и другие стигматы вырождения: крайняя степень мистицизма, на самом деле являющимся скорее святошеством, чем набожностью: он очень хорошо держится, когда молится, но делает это только потому, что боится дьявола. Его патологический эгоизм граничит с мегаломанией: обращаясь к своему умирающему брату Павлу, он подражает Иисусу: «Ну, брат, вставай! Бог милости прислал! [...] Встань да и побег!» (XIII, 77); в пересказе его разговора с попом мегаломия Порфирия выражается вновь в библейских терминах: «Он [Иудушка] намеднись недаром с попом поговорил: а что, говорит, батюшка, если бы вавилонскую башню выстроить – много на это денег потребуется?» (XIII, 83).

Иудушку характеризует отсутствие сознания моральных законов, т.е. синдром «нравственного помешательства»: «(...) человек, лишенный всякого нравственного мерила» (XIII, 101); «полная свобода от каких-либо нравственных ограничений» (XIII, 104). Постепенная потеря связи с реальностью, пониженная способность к концентрации, бегство в бескрайний мир фантазий усугубляют его патологию:

Мысль его до того привыкла перескакивать от одного фантастического предмета к другому, нигде не встречая затруднений, что самый простой факт обыденной действительности заставлял его врасплох. Едва начинал он «сообразать», как целая масса пустяков обступала его со всех сторон и закрывала для мысли всякий просвет на действительную жизнь. Леня какая-то обуяла его, общая умственная и нравственная анемия. Так и тянуло его прочь от действительной жизни на мягкое ложе призраков, которые он мог переставлять с места на место, один пропускать, другие выдвигать, словом, распорядиться, как ему хочется (XIII, 209).

Неограниченная власть над выдуманнными образами делает Порфирия хозяином его собственного фантастического мира – мира с бесконечным количеством составляющих его комбинаций.

Отношения между детьми и родителями в романе «извращены». Мать, обращается в людоеда, пожирающего собственных детей. «Что, голубчик! Попался к ведьме в лапы! [...] съест, съест, съест!» (XIII, 31) – говорит отец своему сыну Степану. Возвращения последнего в Головлево напоминает библейскую сцену, – ассоциация, немаловажная для всего повествования, – в ее извращенном варианте, так как, вопреки библейскому тексту, «блудный сын» отвергается матерью, что в конечном итоге ведет его к гибели (Kramer 1970, 458). Замечательно также, что дети Арины Петровны не достигли определенной зрелости и остаются инфантильными как в своих собственных глазах, так и в восприятии родителей. Размышляя о будущем

Степана, Арина Петровна решает отправить его в закрытое воспитательное учреждение: «Да ведь смирительный дом – ну, как ты его туда, экого сорокалетнего жеребца, приведешь?» (XIII, 21). На семейном суде Павел слушает мать подобно ребенку, слушающему сказку: «Арина Петровна много раз уже рассказывала детям эпопею своих первых шагов на арене благоприобретения, но, повидимому, она и доднесь не утратила в их глазах интереса новизны. [...] Павел Владимыч даже большие глаза раскрыл, словно ребенок, которому рассказывают знакомую, но никогда не надоедающую сказку» (XIII, 39). Перверсия обычных внутрисемейных взаимоотношений достигает своего апогея в забвении, разрушающим все связи: Родители забывают о существовании детей. Так, Арина Петровна напрочь забыла, что в одной из комнат дома доживает свои последние дни ее сын Степан: «Она совсем потеряла из виду, что подле нее, в конторе, живет существо, связанное с ней кровными узами, существо, которое, быть может, изнывает в тоске по жизни» (XIII, 50). Порфирий имеет к своему сыну Пете лишь косвенное отношение: «Взаимные отношения отца и сына были таковы, что их нельзя было даже назвать натянутыми: совсем как бы ничего не существовало. Иудушка знал, что есть человек, значащийся по документам его сыном» (XIII, 116).

Радикализация процесса вырождения в романе достигается с помощью приема повторения, однообразного воспроизведения процесса дегенерации. Вырождение у отдельных членов семьи Головлевых протекает одинаково. Кажется, что все определено биологически, нет и следа индивидуальности. Заключительная фаза дегенерации начинается с вынужденной или даже желаемой изоляции, контакт с другими людям больше не поддерживается. Внешне это проявляется в сужении жизненного пространства: отдельные комнаты в домах закрываются, а те, что еще обитаемы находятся в состоянии абсолютной запущенности. Взгляд из окна, бессмысленно и оцепенело направленный в пустоту и характеризующий последние дни Головлевых, не предполагает расширения пространства, так как описание сосредотачивается на темных осенних, давящих тучах:

Безвыходно сидел он [Степка] у окна в своей комнате и сквозь двойные рамы смотрел на крестьянский поселок, утонувший в грязи. [...] серое, вечно слезящееся небо осени давило его. Казалось, что оно висит непосредственно над его головой и грозит утопить его в развернувшихся хлябях земли. У него не было другого дела, как смотреть в окно и следить за грузными массами облоков (XIII, 47).

Клаустрофобическому сужению пространства корреспондирует модификация времени, теряющего привычные координаты. Время перестает быть прогрессивным, превращаясь в бесформенное, неопределенное, неделимое пространство: «Среди этой тусклой обстановки дни проходили за днями,

один как другой, без всяких перемен, без всякой надежды на вторжение свежей струи» (XIII, 106). «Потянулся ряд вялых, безобразных дней, один за другим утопающих в серой, зияющей бездне времени» (XIII, 31).

Одновременно с этим расширяется пространство неумолимого, безбрежного проектирования фантазмогорий, бесповоротно теряющих какую-либо связь с реальностью. Фантастическая гипертрофия принимает например у Порфирия форму экстаза и целиком заменяет умственную активность. Порфирий выстраивает свою собственную фантастическую реальность, частично состоящую из цифровых фантазмогорий:

Запершись в кабинете и засевши за письменный стол, он с утра до вечера изнывал над фантастической работой: строил всевозможные несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемыми собеседниками и создавал целые сцены, в которых первая случайно взбредшая на ум личность являлась действующим лицом (XIII, 215).

Это был своего рода экстаз, ясновидение, нечто подобное тому, что происходит на спиритических сеансах (XIII, 217).

Мало-помалу начинается целая оргия цифр. Весь мир застилается в глазах Иудушки словно дымкой; с лихорадочною торопливостью переходит он от счетов к бумаге, от бумаги к счетам. Цифры растут, растут... (XIII, 228).

Алкоголизм характеризует собой последнюю ступень вырождения Головлевых, являясь следствием, а не причиной, как считало большинство теоретиков, процесса дегенерации. Степан, Павел, Порфирий и его племянница Аннинка проживают свои последние дни в как в дурмане:

Впереди у него [Степана] был только один ресурс, которого он покуда еще боялся, но который с неудержимой силой тянул его к себе. Этот ресурс – напиться и позабыть (XIII, 48).

К довершению всего Арина Петровна сделала ужасное открытие: Павел Владимырьч пил. Страсть эта въелась в него крадучись, благодаря деревенскому одиночеству, и, наконец, получила то страстное развитие, которое должно было привести к неизбежному концу (XIII, 64).

Состояние безвременности, монотонность повторения одного и того же образа вырождающейся личности – вот основные характеристики репрезентации вырождения в романе Салтыкова-Щедрина. Кажется даже, что Головлевых можно подменить между собой: например, во время разговора между Иудушкой и Петей у Арины Петровны создается впечатление, что

Петя воссоздает собой образ ее сына Степана: «Перед глазами ее что-то вдруг пронеслось, словно тень Степки-балбеса» (XIII, 131).

Кроме этого, в романе наблюдается ломка временного поступательного развития, с помощью перестановки эпизодов. Тем самым создается впечатление, как будто действие происходит вне времени. Этот факт, однако, не противоречит закону прогрессирующего вырождения, напротив, он усиливает представление о вырождении, его безвыходность и безнадежность. Последнее достигается также описанием регрессивных процессов. Как известно, регресс – одна из возможных форм дегенерации, которую Ч. Ломброзо называет «атавизмом». Иудушка Салтыкова-Щедрина регрессирует до состояния инфантилизма: его речь переполнена деминутивами – уменьшительно-ласкательными формами. Его смерть на могиле матери является последней стадией инфантильности, символизируя своего рода возвращение в материнское лоно. Вырождение семьи Головлевых предстает циклическим процессом, завершающимся при своем начале – в биологическом зачатии.

Перевод с нем. Татьяны Ластовкой

### Л и т е р а т у р а

- Арсеньев К.К. 1906. *Салтыков-Щедрин*. СПб.
- Богданов К.А. 2004. *Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры XVIII-XIX века*. М.
- Бушмин А.С. 1959. *Сатира Салтыкова-Щедрина*. М./Л.
- Бушмин А.С. 1966. «Из истории взаимоотношений М.Е. Салтыкова-Щедрина и Эмиля Золя», *Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения М.П. Алексеева*. М.-Л., 360–371.
- Иудин Т.И. 1951. *Очерки истории отечественной психиатрии*. М.
- Нордау М. 1995. *Вырождение. Современные французы*. М.
- Салтыков-Щедрин М.Е. 1965–1972. *Собрание сочинений в 20-ти томах*. М.
- Сироткина И.Е. 2000. *Психопатология и политика: становление идей и практики психогигиены в России*. Цит. по электронной версии: [www.vivovoco.rsl.ru/VV/JOURNAL/VIET/SIROTKA.HTM](http://www.vivovoco.rsl.ru/VV/JOURNAL/VIET/SIROTKA.HTM)
- Шмид В. 2003. *Нарратология*. М.
- Эльсберг Я. 1940. *Стиль Щедрина*. М.
- Baguley D. 1990. *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*. Cambridge.
- Blanck K. 1990. *P.D. Boborykin. Studien zur Theorie und Praxis des naturalistischen Romans in Russland*. Wiesbaden.
- Brown J.V. 1981. *The Professionalisation of Russian Psychiatry: 1857-1911*. Ph.D. University of Pennsylvania.

- Chamberlin J.E., Gilman S.L. (ed.) 1985. *Degeneration. The Dark Side of Progress*. New York.
- Childs D.J. 2001. *Modernism and Eugenic. Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration*. Cambridge.
- Ehre M. 1977. «A Classical of Russian Realism: Form and Meaning in 'The Golovlyov's'», *Studies in the Novel*, 9, 3-16.
- Gauthier E.P. 1959. «Zola's Literary Reputation in Russia prior to 'L'Assommoir'», *The French Review*, XXXIII, October, 37-44.
- Gilman S.L. 1985. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca/London.
- Greenslade W. 1994. *Degeneration, Culture and the Novel 1880-1940*. Cambridge.
- Hurley K. 1996. *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*. Cambridge.
- Kramer K.D. 1970. «Satiric Form in Saltykov's 'Gospoda Golovlevy'», *SEEJ*, 14, 4, 453-464.
- Kupferschmidt H.-G. 1958. *Saltykow-Stschedrin. Philosophisches Wollen und schriftstellerische Tat*. Halle (Saale).
- Leibbrand W., Wettley A. 1961. *Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie*. Freiburg/München.
- Lukács G. 1987. «Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus», *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, hrsg. von R. Brinkmann. Darmstadt, 33-85.
- Nye R.A. 1984. *Crime, Madness, and Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*. Princeton.
- Oldenburg V. 1996. *Der Mensch und das Monströse. Zu Vorstellungsbildern in Anthropologie und Medizin in Darwins Umfeld*. Essen.
- Pick D. 1989. *Faces of Degeneration. A European Disorder, c. 1848-c. 1918*. Cambridge.
- Shideler R. 1999. *Questioning the Father. From Darwin to Zola, Ibsen, Strindberg, and Hardy*. Stanford.
- Sirotkina I. 2002. *Diagnosing Literary Genius. A Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880-1930*. Baltimore/London.
- White N. 1999. *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*. Cambridge.
- Weingart P., Kroll J., Bayertz K. 1988. *Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland*. Frankfurt/Main.



Joe Andrew

**'DISCIPLINE AND PUNISH': THE BODY AS A SITE FOR STALINISM  
IN *BURNT BY THE SUN (UTOMLENNYE SOLNTSEM)***

**1. Preamble**

Since it was released in 1994, Nikita Mikhalkov's film *Burnt by the Sun (Utomlennye Solntsem)* has received "almost universal acclaim".<sup>1</sup> Ten years later the film is generally seen as a 'neo-Chekhovian' portrayal of the human cost of the purges which were in their early stages at the time the film is set, 1936. Beumers, for example, comments:

The film anticipates the Great Terror that would soon become manifest: while it is still possible for a high-ranking officer like Kotov to believe in the justice of the system, the threat is tangible, audible, and visible by the end of the film [...] The emphasis is [...] on capturing the last moments before the show trials made such a firm belief as Kotov's in Revolutionary ideals impossible, and to convey the atmosphere of a pre-Revolutionary lifestyle that really did survive into the 1930s in exceptional circumstances (Beumers 2003, 63-4).

Others, while retaining an essentially political interpretation, have seen Mikhalkov's project as more broadly based. Gillespie and Zhuravkina, for instance, suggest that the film "is not revisionist in any way, but rather neo-Slavophile [...] It is a film [...] about the failure of a generation, like the pre-revolutionary generation before it, to defend its values and way of life" (Gillespie and Zhuravkina 1996, 61).

The purpose of the present paper is to revisit these interpretations, but through a specific prism, one suggested by my title, derived as it is from a seminal work by Michel Foucault. In studying the film, I have noticed that one of the most striking aspects of it is the repeated emphasis on the human body, and especially the face, as the site of personal history – in a sense that must go without saying – but also as the site of political history.<sup>2</sup> In particular, it will be

<sup>1</sup> See Gillespie and Zhuravkina 1996, 58. For an account of the film's reception both in Russia and abroad, see Beumers 2003, especially 114-30.

<sup>2</sup> For a similar approach to Russian culture more generally, see Costlow, Sandler and Vowles 1993. The editors make the following important caveat in their "Introduction": "We take the

my central argument that the way the three main protagonists, Kotov (played by Mikhalkov), his wife Marusia, and Mitia, suffer their fate during the rise of Stalinism, is dramatised in the film by the marks it leaves on their bodies, almost like stigmata. More generally, the value system of the film is literally embodied by the relationship each of these three, plus Nadia, Kotov's and Marusia's six-year-old daughter, has with their own bodies. Before discussing these and other aspects of the film, I will make a brief excursus to rehearse the principal arguments of Foucault's *Discipline and Punish* (Foucault 1977).

## 2. *Discipline and Punish*

The central argument in Foucault's work is that, between the end of the Enlightenment and the beginning of the Victorian age, roughly speaking, the whole economy of punishment was redistributed. In particular, torture as public spectacle disappeared, and therefore, the body as the major target of penal repression also disappeared. For example, in 1787 Benjamin Rush remarked: "I can only hope that the time is not far away when gallows, pillory, scaffold, flogging and wheel will, in the history of punishment, be regarded as the marks of the barbarity of centuries and of countries" (quoted in Foucault 1977, 10). By the 1820s, indeed, Foucault notes, flogging only remained in a few penal systems (including Russia, of course), while "generally speaking, punitive practices had become more reticent. One no longer touched the body, or at least as little as possible" (idem, 10-11).

In the context of the period in which *Burnt by the Sun* is set, that is on the eve of the show trials,<sup>3</sup> the reappearance of the judicial process as public spectacle, if not of public executions and torture, is clearly of interest. Indeed, Mikhalkov's film seems to suggest that the Soviet Union was about to return to the 'barbarity' of which Benjamin Rush had spoken. Moreover, although the film is noteworthy for its reticence about showing violence – indeed almost all violence is off-screen – the way in which it does display the physical impact of both personal and political suffering is strongly redolent of Foucault's arguments. That is, Mikhalkov's characters' bodies, and the marks made on them, display the encroachment of history; they are 'disciplined and punished' corporally.

I move now to my analysis of the film. As already noted, it will be my central contention that the body is at the semiotic centre of the film. Before, however, examining this contention in the four main protagonists, I wish to look at some

---

terms "sexuality" and "the body" principally to mean not biologically precise events or objects in the physical world, but (following Foucault) rather discursively constituted and changing entities" (Costlow, Sandler and Vowles 1993, 1).

<sup>3</sup> See Beumers 2003, 63 for the precise dating of the film.

other key elements of the work which will further suggest that the body is, as it were, at the heart of a series of concentric circles which are the object of attack and invasion throughout the film. I begin with an analysis of the semiotics of space within *Burnt by the Sun*.

### 3. Aspects of Space

As Beumers has also noted (Beumers 2003, 69), the film is structured around a series of binary oppositions, Moscow and the dacha, western and Russian culture and so on. Indeed, this is evident from the very beginning. The film begins, and will end, in Moscow (apart from a vital last shot of the fields and woods), while most of the film is set in and around the dacha. The characterisation of Moscow at the beginning of the film is brief, but emblematic. We see the stars on the Kremlin (anachronistically; Beumers 2003, 63), and the political power which will gradually encroach on the lives and bodies of the protagonists is at once established. Equally, we see Mitia arrive home at the House on the Embankment in a black car, a visual premonition of the equally emblematic vehicle in which he will take Kotov to his execution. This House is bedecked with red flags and banners depicting Marx, Engels and Stalin, whose face will come to dominate the film. As Mitia lies dying in his bath, the camera cuts away to reveal the same star-bedecked Kremlin.

Another parallel between beginning and end of the film is the shots of Mitia in his bathroom. Indeed, the semiotics of this most corporally intimate space are vital to our understanding of the film as a whole. The centrality of the body to the work is suggested by the very fact that we first see Mitia's face in close-up in his bathroom mirror, as well as by the fact that we last see him lying, dying in his bath-tub. Equally, we first encounter the Kotov family, all of whom are either naked, or semi-naked, also in this environment. There is a major difference, however, in that, although there are modern conveniences in the Kotov dacha, he eschews the bathroom for the more traditional delights of the *bania*.<sup>4</sup> We never actually see the precise topographical relationship between this building and the dacha, but its rusticity is further encoded by the fact that there does not seem even to be a path leading to it: when the messenger comes to summon Kotov he has to scramble up a steep bank to reach it. The cultural significance of the binary opposition of bathroom and *bania* is laid bare by Olga Nikolaevna, who wonders why they won't use the more modern, indoors version, while allowing that Pushkin and Kutuzov also used the *bania*. In terms of the 'neo-Slavophile' tendency of the film, Kotov could not be in more exalted company.

<sup>4</sup> Gillespie and Zhuravkina also make this point (Gillespie and Zhuravkina 1996, 61).

This tendency within the work goes rather deeper, however. That is, it seems to me, Mikhalkov has sought to create not merely an idyllic, traditionally Russian world which will be destroyed, but also one that is, almost explicitly, Edenic. Kotov and Marusia, it is suggested by some of the film's iconography, are, in some senses, Adam and Eve in a pre-lapsarian world. This is perhaps first intimated by the shot immediately following our first encounter with the family. Leaving Nadia sitting on Kotov's back while thrashing him with birch twigs, the camera cuts away to show what will be a visual synecdoche of the whole film, a panoramic shot of a virgin wheat field, framed by pine woods, and with a dark, threatening tank sitting in the space between the two. Shortly thereafter we have a shot of Marusia and Nadia in the wheat fields, a shot which, as Beumers has noted (Beumers 2003, 25), evokes the iconography of the Madonna and child.

Throughout the film there are a number of moments when the camera pans across, or lovingly dwells on scenes which are quintessentially Russian, but are framed and lit in such a painterly way as to suggest a more mythological, or Biblical topos. The first entrance by the lost and wandering truck driver, who will later be shot,<sup>5</sup> is against the backdrop of an Arcadian scene of a meandering river, framed by trees, and bathed in summer sunshine. Similarly, when all the family troop off to this same river to relax and bathe, we are again given a panoramic shot of a steep bank leading down to the river, and the bucolic idyll is reinforced by the fact that everyone is dressed in shades of white.

The river itself is, of course, an ancient symbol of paradise and of life. The river plays a crucial role in two of the central 'duets' in the film, between Kotov and Nadia on the one hand, and between Mitia and Marusia on the other. While other members of the family relax on the riverside beach, father and daughter take a small rowboat and float off downstream. This is a moment of intense intimacy, to which I will return. In the present context, it should be noted that the river itself forms a central ingredient of this idyllic escape for a while from the threatening modern world. (Indeed, it is one of the very few scenes away from the dacha.) They wonder why they can't always remain like this. The conscious invocation of a paradise soon to be lost is emphasised by the shot moving back from close-up to middle distance, as we see their boat drifting down the swift flowing river, and then out of the frame.

If this sequence evokes the imagery of the 'river of life', then the earlier iconography of the dacha within which most of the film is set, is pure fairy-tale.

---

<sup>5</sup> This figure has been variously interpreted. Gillespie and Zhuravkina conclude their brief discussion of this emblematic figure by saying: "There could be no clearer metaphor for a nation that is lost, bewildered, finally betrayed and destroyed" (Gillespie and Zhuravkina 1996, 60). Mikhalkov, who based the trope on an event which had occurred during his shooting of *Oblomov*, has commented that "The driver is a metaphor for Russia that searches for its path, and everybody points her in different directions" (quoted in Beumers 2003, 67).

Early in the morning a rider comes looking for Kotov. He rounds a bend in the woodland path, and the viewer is given a frame-filling shot of the dacha. Immediately evoked is the classic topos of the 'little house in the clearing', a place of safety amid the encroaching dark forces which lurk in the forest. Several details are picked out as the camera dwells on the scene. First we see the archetypal picket-fence, featured prominently in "Old-World Landowners", for example. Then we see the lovingly framed shots of the dacha's triple gable-ends, the carved window-frames, all surrounded by birch trees and an aureole of early morning mist. Later on when we go inside there are a series of 'painterly' shots through door-frames which emphasise how orderly, how safe everything is in this world.<sup>6</sup>

But, as was the case for Afanasii and Pulkheriia, the eponymous landowners of Gogol's tale, nothing and nowhere is safe.<sup>7</sup> Even as the rider approaches the dacha, we have a fleeting glimpse of the threatening outside world in the guise of red flags in the trees. More generally, the return of Mitia will be the catalyst for the complete destruction of the sheltered haven. Indeed, as soon as he enters the dacha, this particular haven is, in a sense, at once destroyed, as it becomes immediately obvious that *he* not Kotov is a member of this family; he is *svoi*, while Kotov is *chuzhoi*.<sup>8</sup> From the moment he arrives in the house and reveals his identity (though not, of course, why he has come), he begins the ousting of Kotov from his nest.

Equally, almost from the beginning of the country sequences, Mikhalkov constantly reminds the viewer that the barbarians are at the gate, and that they have come to destroy the old culture, the way of life, and, ultimately, the very bodies of those the viewer will come to love. As already noted, the visual synecdoche of the tank embedded between the golden fields and the woods comes very early in the film. Similarly, after this threat has been driven off, and the family settle down to breakfast, the film cuts away to the construction of the dirigible. The idyll on the beach is broken by the blaring of the siren for the gas attack training evacuation. Perhaps the most striking illustration of this is when Kotov and Marusia enjoy their first, and, as it turns out, only moment of intimacy in the film, and the camera cuts away to a visual rhyme of the earlier shot, the black NKVD car, nestling in the space between the fields and woods, like a dangerous black beetle.

As we know, Kotov will leave the enclave, the Edenic haven, in this black car, a car he discovers is taking him to his death. This opposition of 'house',

---

<sup>6</sup> Beumers, *ibid.*, makes a similar point.

<sup>7</sup> See Gillespie and Zhuravkina 1996, 59: "the [later] film is about the disruption of this harmony by external forces."

<sup>8</sup> See Beumers 2003, 72 for a similar point.

'leaving the house' fits exactly into an ancient semiotic pattern, as described by Iurii Lotman:

Amongst the universal themes of world folklore a large place is occupied by the opposition 'house' (one's own, safe, cultural space, preserved by the protective gods) to the anti-house, 'the house in the forest' (alien, devilish space, the place of temporary death, entry into which is equivalent to a journey into the world beyond the grave) (Lotman 1992, 457; my translation. – J.A.).<sup>9</sup>

For Kotov this is indeed, a 'devilish' place, a place of death.

Yet we should also note that Kotov's staged, metaphoric death, to be followed by Mitia's actual death at his own hands, is not the end of the film. The final shots of the film have Nadia skipping through the fields, while the dedication to all "those burnt by the sun of revolution" rolls over another view of the golden wheat fields, framed by the woods, suggesting, perhaps, that the eternal values of the Russian countryside, of nature itself, of an Edenic scene are, literally, in the end, the most important values.

All this said, it remains the case that the diegesis of the film is primarily concerned with the barbarians' attack on the civilised body. That this will be the film's central thematics is suggested by an unwavering refrain of dangerous machines and weapons which present a constant threat both to the human body and to the body politic.

#### 4. Machines and Weapons

Indeed, weapons of both mass and individual destruction feature from the very opening shot of the film. That is, although the film may seek to establish an idyllic, pre-lapsarian world which will then be destroyed, and although Kotov may think he controls his own destiny, that 'we all have a choice' until the very last minutes, in reality, from the opening moments Mikhalkov lays an abundance of clues to suggest that the world the characters inhabit is under threat, is indeed doomed to destruction. Thus, in the opening sequence of the film, as the black car takes Mitia home, we see a group of young soldiers marching down under a bridge. Their rifles have fixed bayonets. After this prologue, the film proper begins with a mock fight, 'the battle of the tanks'. The mock heroic tone in which this is enacted is one of the many tragic ironies of the film. As the tanks circle menacingly, churning up the pristine fields, and while Commander Kotov is sent for to save the day, the local peasants attempt to fight off the invader with a motley collection of traditional farming implements. This

<sup>9</sup> See also van Baak 1990, 3.

again suggests the deeper, more primitive resonances of the work. The fight is an almost elemental, neo-Luddite attempt to stop the new destroying the old. At the same time, it reveals why Kotov 'must' be purged. In stopping the tanks in their tracks, he reveals he is not part of the Soviet machine, for all his later rhetorical love of his *rodina*.

The tanks are driven off to the sound of ironically heroic, ersatz military music, the *narod* cheers its defeat of the encroaching threat of modernity, but the victory is entirely pyrrhic. Within minutes, we cut back to the first shots of the construction site which will be returned to on and off for most of the rest of the film, and from where the dirigible will be launched. We read a banner with the words "Glory to the Builders of Stalin's Airships". Later we see the site in greater detail: in effect, the workers are creating a scaffold, and the visual coincidence with the place of execution is surely not accidental. On both of these later reminders of the construction site, the amplified hammering increases the sense of menace. And, of course, it will be the eventual launch of the craft which will fill the screen with the minatory face of Stalin.

Auditory invasion of the idyll is featured elsewhere, as the bodily senses of the characters, and the viewers, are attacked. As the family stroll down to the beach to relax and bathe, the loudspeaker blares out the announcement of a (fictitious) public holiday, the sixth anniversary of the Day of Dirigibles and Aeronautics. The blaring siren later disrupts the parallel intimacies of Marusia and Mitia on the one hand, and Kotov and Nadia on the other, to announce the beginning of the training exercise, an evacuation after a simulated gas attack. Like the 'battle of the tanks', this is handled in parodic fashion, with even dogs decked out in gas-masks, but behind the surrealist image, the menace of modern machines remains evident.

The scenes on the beach also contain another form of weapon, which takes us closer to our central theme, the threat to the vulnerable bodies of the four main protagonists, in the guise of a broken bottle. Although he is the one to notice its potential dangers, Mitia is the one to step on the glass, while Kotov (and Nadia) for now at least remain inviolate. More broadly it should be noted, however, that the issue is also that nowhere is safe; there is danger even within Eden.<sup>10</sup> Equally, it is another reminder to the observant viewer of what is to come.

Indeed, to return to the beginning of the film, we see that from the very outset, Mikhalkov has interwoven his narrative with visual intimations of the fatal outcomes which will befall all three of the adult protagonists. As already noted,

<sup>10</sup> Beumers has also noted the centrality of this episode. Describing how Kotov nearly treads on the broken glass, Nadia runs past it, before Mitia does actually stand on it, she continues: "Mitia is injured by the item that he had identified as a potential danger; Kotov and Nadia remain unharmed, not even noticing the danger, while he is aware of it and still cuts himself. This small episode epitomizes the positions of Kotov and Mitia." (Beumers 2003, 80).

the soldiers are tramping the Moscow streets with fixed bayonets. When we follow Mitia into his apartment in the House on the Embankment, his manservant removes a gun from his discarded jacket: clearly Mitia had been out with his gun that night for a purpose. As soon as Philippe places the gun on the telephone table, the phone rings, suggesting that even the phone is a dangerous modern weapon, a herald of death. Shortly thereafter, of course, Mitia will make the call to accept the commission which will lead to the deaths of Kotov and Marusia. Before that, he will turn this self-same gun on himself to play the game of Russian roulette, which will also decide literally whether he is still alive to take the commission. Here too the gun and the phone are intimately linked: Mitia lets the phone ring and ring while he lets a bullet decide his and others' fates. The actual Russian roulette sequence is one of the most extraordinary moments in the film. As he draws the revolver slowly towards his forehead the barrel faces upwards, almost into the camera, so that the viewer is drawn in, implicated into his action. In turn, the actual moment of the failed attempt, even though only a few minutes into the film, is full of suspense, which is very visually realised, with a close-up of the gun against his head, which is part outside the frame.

The prologue to the film, that is the sequence before the opening credits, is full of such intimations. The soldiers' bayonets prefigure the razor which appears in close-up as Mitia leaves the bathroom. The razor, in turn, anticipates the broken bottle, and will, of course, be the instrument by which Mitia dies. In a similar fashion, our introduction to Kotov includes an ironic anticipation of his ultimate fate. The first image we have of him in the diegesis of the film (that is, apart from the winter tango sequence) is of him lying in the *banya* being thrashed with birch-twigs by Nadia. Although this image is emotionally utterly different, it should perhaps be seen as a harbinger of the dreadful beating he will later receive.

Perhaps the most telling instance of these visual premonitions, however, is the black car, which too will become a powerful symbol of death. As noted, it appears in the opening frames, and then reappears at the most intimate moment in the film, the love-making of Kotov and Marusia. The note of tragic irony which permeates the film is particularly intense when Mitia tells Nadia that a car will be coming to take her father away, and she whoops with joy. Later on, of course, she 'drives' this car to the first bend in the road. Mikhalkov emphasises the menace of this machine when it finally approaches the dacha. We see it drive down the woodland path, thereby desecrating this icon of traditional Russia. Its danger is emphasised by the car being driven 'into' the camera, so that it looms above the audience's point of view, overflowing the frame.

As we can see, then, one of the key narrative devices is the positioning of weapons, or weapon-surrogates from the very beginning of the film to tell the

audience that vulnerable bodies are in danger, and there will be no happy ending. More broadly, the narrative is predicated on the principle of 'deaths foretold', as we may see from a more general consideration of this aspect of the film.

### 5. Aspects of Narrative

As Beumers has noted the way the film is structured also lends it an air of predicted doom: "The circular structure of time and space enhances the closed system of the film's narrative: there is no way out, either in time or space: the characters are entrapped" (Beumers 2003, 66-67). Equally, this sense of inevitability is enhanced by the pre-credit sequence which acts as a rough summary of what is to come, with its key symbols of the gun, the phone, the car, bayonets and razor. (The prologue also places the body and face at the centre of the film's iconography, as we shall see in due course). The very positioning of the titles is significant. Mitia calls back to accept the commission, and this 'triggers' both the titles, and the accompanying title song "Utomlennoe solntse", which, in turn, leads us onto the 'winter tango' sequence of Kotov and Marusia watched by the softly singing Nadia.

In this sense it is Mitia saying 'It's me. I agree' which sets the rest of the film in train. Again, the audience knows that Kotov's later confidence that he calls the shots is mis-placed, because, even before the film proper begins, Mitia is in control. Similarly, it is only when Mitia arrives at the dacha, about a quarter of the way through, that the action of the film really begins in earnest. Immediately, he establishes himself as the driving force in the film, and shows he knows the intimate secrets of the other characters by a well chosen phrase. He shows control in other ways as well. His 'fairy-tale' with backwards names acts as a kind of meta-narrative, and he intimates hidden knowledge in a variety of ways at other times. A prime example is when he recites Kotov's former telephone number at OGPU. This both tells Kotov that he knows his past, but reveals in code what his own present affiliation is.

But, as already indicated, Mitia's foretelling of the future is merely part of a broader pattern. In this sense much of the film has a double purpose. Many details and episodes, that is, both reveal information, but also have a hidden meaning which only later becomes apparent. As we have already noted, Nadia's beating of her father in the *bania* predicts what will later happen to him. When Kotov sorts out the young soldiers in the tanks, he both threatens them with violence, only semi-playfully, and then squeezes their testicles as a parting gesture. Again, his own destiny is tragically anticipated – and Kotov plays the ancient part of the tragic hero in that he is unable to read the signs.

The metaphor of the broken bottle is a key illustration of this device. Another aspect of this metaphorization of the whole film is when Mitia picks up the broken bottle. Its jagged edge is turned first towards Kotov, but, for now, he is out of reach. It is then turned towards Mitia, in another anticipation of his ultimate destiny. Other details of these scenes by the river have the same function. Mitia looks at Kotov's imposing physique, his smile, and remarks to Marusia that, for all this, and for all the fact that his portrait hangs everywhere, 'with one flick', and it will all be gone. Tragically, Marusia, like her husband cannot hear the hidden message.

These messages now come thick and fast, and, significantly, each is centred on the body. Mitia, sadistically, pretends to Marusia that he has drowned in the river, anticipating his later death, which will only be successful because he, unlike Marusia in her failed attempt, slits his wrists in water. When Marusia comes back out of the water, she tells the people conducting the mock evacuation that she is "seriously wounded"; while Mitia follows her and says that "I've been killed", both of them thereby speaking more truth than they realise.<sup>11</sup>

Other deaths continue to be foretold. The wandering driver chances on the construction site, and is chased away by an angry soldier, whose hand twice reaches for his gun. When Nadia listens to Mitia's tale she anticipates his story by declaring "Off with his head", while sliding her finger across her throat to symbolise what would have happened if 'Iatim' had not done what he was ordered to do. Later, in one of the most poignant of moments, Nadia, in effect, dresses Kotov in his best uniform as if for burial when she helps him get ready.

There are other such moments. Suffice it to say that close examination of the dialogue and imagery of the film leaves the audience in no doubt as to the tragic outcome which will befall the characters. We should also emphasise that most of these tragic predictions are predicated on the bodily harm which will be done to them. I now turn to another corporeal structuring device of the film, in an examination of the role of dance, together with music.

## 6. Music and Dance

Although, as Beumers has noted (Beumers 2003, 100-101), non-diegetic music does not feature prominently in the film, music played, sung or referred to by the characters is central to our understanding of the work. Mitia again calls the tune! On more than one occasion he reminds Marusia and others of his *jeunesse dorée* as a music student with Marusia's father. Equally, he announces his arrival by energetic piano playing and singing, while still wearing disguise. This

<sup>11</sup> See Beumers 2003, 71-72 for a different interpretation of these comments.

emblematic moment is reprised after the beach scenes when Mitia, now wearing a gas mask, plays a can-can which all the family join in with, while Kotov departs to begin lunch alone, emphasising again that Mitia is *svoi* and Kotov is, effectively, a stranger in his own home.

Like the title tango, this can-can is, of course, a non-Russian dance, and Mikhalkov again shows his neo-Slavophile credentials in the tap-dance sequence. Just before this, almost exactly three quarters of the way through the film, Mitia has finally disclosed to Kotov the real purpose of his return. Despite this, and even though we know that Mitia has, in effect, been in control of the plot since before the title sequence, Kotov thinks he is still master of his own destiny. In this context the tap-dance is very much a disguised power struggle between the two men, both to reveal who has the greater prowess, but also in their battle for Nadia's approval. With apparent slight reluctance, and at Nadia's request, Mitia nonchalantly reveals his terpsichorean mastery. In terms of the political semiotics of the work it is important to emphasise that his is encoded as very much a Western dance. Kotov, who, significantly, is standing higher up the staircase, responds with disdainful ease, and with a Russian folk dance. Once more the body is very much at the centre of the value system, and once more Russian is valorised against the foreign. Again, however, Kotov's victory has a hollow ring.<sup>12</sup>

Central to this element of the film is the song "Utomlennoe solntse", which underpins the title. This is a popular tango from the 1930s, whose precise grammatical formulation is altered to form the film's title.<sup>13</sup> Like the can-can and the tap-dance, the tango is a dance which focuses very much on the body, and, like the can-can, very much on the sexual body, having its origins in the brothels of Buenos Aires. Equally, like the other two dances, it is a Western dance which lends it particular resonances in the film's value system. Like the other two, although to a much greater extent, it has a key structural function.

The title song, in fact, strikes up non-diegetically, just as Mitia is accepting his commission. The film titles then roll, and we cut away to what is, in effect, a flash-back, a very curious scene of a band of white-suited middle aged men playing and singing this tango, on a bandstand in a park. It is winter, or perhaps early spring (there's snow on the ground, but the water in the lake or pond is not frozen). In front of this ensemble dance a lone couple, he in a dark grey soldier's greatcoat and cap, she in furs. This sequence represents a visual oxymoron. They dance a hot, sexy Latin dance, embracing closely, bespeaking great intimacy, yet they are fully, indeed, very warmly dressed. The scene is thus filled with ambiguity and semiotic dissonances. This sense of ambiguity is reinforced

<sup>12</sup> See Gillespie and Zhuravkina 1996, 61 for a similar evaluation of these performances.

<sup>13</sup> See Beumers 2003, 65-6 for these points, and idem, 99-100 for the cultural significance of the tango in the Soviet Union of the 1930s.

by the fact that this scene breaks the temporal unity of the rest of the film, which spans exactly 25 hours. Moreover, it is never explicitly referred to again. At the same time it creates the sexual and cultural tensions which will dominate the rest of the film. Coming as the titles roll, it stands in effect as a visual summary of the whole film.

Because of the precise placing of the music and the dancing, all three protagonists are linked in a dance, not of sex, but of death. And so too is Nadia, as she sits on a bench near her dancing parents, softly singing the words of the song. As the title credits roll, the camera slowly zooms in on the daughter of this marriage of cultural dissonance. This visual device suggests that, in some senses, she will be the centre of the film. Indeed, she will be the last character we see, and she will still be singing this song.

The title song features several times in the rest of the film, and it is always linked with Mitia or Nadia. It is next heard when Nadia returns to the dacha with her parents after the tanks have been dismissed. She sings the song to herself, performing a kind of solo tango, and we are reminded of the ambiguities, tensions and semiotic dissonances of the opening, and of Mitia's "I agree". As with so many other of the film's devices, menace is constantly being introduced to the sheltering enclave. We next hear it immediately after Mitia's meta-narrative *skazka* about his own former life, and of how 'Kotov' had prevented him from marrying Marusia. Reflectively he picks up the guitar to strum the song, while Nadia softly sings it. Again menace creeps in, again Nadia and Mitia are linked.

The hidden poignancy of the song, and the links between Mitia and Nadia are reinforced in the final minutes of the film. As Kotov is driven away to his brutal destiny, Nadia skips back home singing the song. Shortly afterwards we go full circle, back with Mitia to Moscow, and to his bathroom, where he lies dying in his bathtub, softly whistling the title track. The Latin tango has its origins in sex: in this Russian enactment, it speaks not of sex and intimacy; rather, it is a dance of death, with which the film both begins and ends.<sup>14</sup>

As argued throughout this paper, the body is at the centre of the film's thematics and imagery, from the first shots, through the title song, in every key moment, and right to the end. Let us, then, move to a more detailed consideration of how each of the three adult protagonists displays and relates to her or his body, with reference also to Nadia. I begin with Marusia.

<sup>14</sup> On the musical front one should also mention the use of the poem/song "Vechernii zvon", sung to Kotov before he is taken away, and described by Beumers as the "most frightening sequence in the film" (Beumers 2003, 100). In fact, this sequence is missing from the foreign language version.

## 7. Marusia: Body, Face, Clothes

The key notes attached to Marusia's body are innocence, childishness and vulnerability. Leaving aside the tango flashback, we first see Marusia, like Kotov, semi-naked. The physical ease and intimacy of the Kotov family, their sense of being comfortable in their own bodies, is established from the very beginning, and it will differentiate them very markedly from Mitia. We next encounter Marusia, with Nadia, as Madonna and child, in the wheat field, dressed in white, just in their shifts. Indeed, for important moments of the film, Marusia will often be naked or semi-naked, emphasising both her innocence and her vulnerability. (Interestingly, this sequence is the only scene in which we see mother alone with daughter, whereas Nadia has a number of duets with both her father and with Mitia). Her semi-naked vulnerability is revisited during the scenes of intimate recollections by and in the river. She wears a one-piece bathing costume, while Mitia, as almost always, remains fully dressed.

While she lies on the beach the camera dwells on her almost boyishly vulnerable body, and her childish body is recalled at a couple of vital moments.<sup>15</sup> Soon after his arrival, Mitia recalls how he had taken her, as a six-year-old, to the Bolshoi, where she had met Rakhmaninov, because she had needed to pee, and he'd taken her to the gents. A similar event is recalled in Mitia's disguised biography. 'Iatim' meets 'Iasum' when he returns from ten years away, and, most romantically (!), asks 'Are you the girl who peed in her pants during my music lesson with your father?' In a slightly different vein, when Mitia recalls their first night together, what he recalls in particular is the mark her knicker elastic had left on her tummy which was 'as pink and soft' as a baby's. Now, as Beumers suggests, this may tell us something about Mitia's psychology, a point to which I will return, but it also establishes Marusia's body as that of a child – and the most intimate places and functions of that body – as one of the dominant motifs attached to her.

In the present of the film, a central motif attaching to Marusia is her inability to face the truth, a failing which is often rendered visually. This is suggested when Mitia first reveals his identity. We see her face looking at Mitia, not directly, but in a mirror. On three later occasions Mitia reveals intimate moments from the past either directly or in code. On every occasion we do not see them in the same frame, and thus their intimacy is disrupted; often we do not see Marusia's face so we cannot see her reactions. Thus, while Mitia first recalls her toiletry habits, he is off camera, while she is not even in the same room as him, and looks away from the camera into the middle distance. By the river, while he recalls the night they spent together, again their heads are not in the same frame, and we only see the back of her head. After playing the can-can,

<sup>15</sup> See Beumers 2003, 77 for a different interpretation of this.

and after everyone else has left the room, Marusia brings his clothes in and sees him, presumably now naked, but again we do not see them together. As always we see them as separate even at their most intimate moments. Equally, as Mitia tells his tale, they are again in different rooms, and once more the camera withholds Marusia's face from view: we see only her trembling hands and profile as she tries to drink her tea.

On one very intimate occasion we do see her face expressing her emotions. In the post-coital embrace with Kotov, the camera dwells on her beatific face, which is surrounded by an aureole of her hair, loose for the only time in the film, and bathed in an aura of light. Marusia, unlike her husband is naked. However much this angelic innocence may valorise her, it will not save her.

In the end, the aspect of Marusia which most clearly defines her, and of which we are reminded at the film's close, is the mark on her wrists, left by her unsuccessful suicide attempt after Mitia had seemingly abandoned her. These signs of suffering are constantly alluded to. We first see them as she listens to Mitia's Bolshoi recollection. On the beach Mitia notices them and asks their provenance, and she explains that she had not known such a method of self-murder would only work in water. We see them again as she and Kotov argue just before their love-making. Indeed, he emphasises her stigmata by holding her by these very wrists, a reference she underscores by her threat, serious or not, to jump out of the top-floor window. And finally, of course, Mitia reminds us of Marussia's bodily history by killing himself not with the revolver he had played with at the beginning, but as a kind of homage to the woman he may still love, but whose life he has just destroyed.

In a variety of ways, then, Marusia's body tells her story, and much the same may be said for Mitia to whom I now turn.

### **8. Mitia: Body, Face, Clothes**

Like the other characters Mitia is characterised by his first appearance. His clothes throughout emphasise his Western culture, especially, perhaps, the cricket or tennis sweater he later wears at the dacha. In terms of the 'neo-Slavophile' tendency of the film, this foreignness is encoded negatively, and Mitia's danger for the innocent, 'naked' Russians we will encounter is also emphasised when we first see him. Indeed, the point to be made here is that we do not fully see him, as his face is obscured by the lift cage in which he is travelling up to his flat. At many key moments, in fact, as was also the case to some extent with Marusia, but not with Nadia or Kotov, Mitia's face will be obscured. Thus when he first arrives at the dacha, disguised as a blind beggar, his face is further obscured by the bars of the gate, a visual rhyme with the lift shot. Simi-

larly, when he begins his moments of intimate recollection with Marusia, the riverside bushes and trees form a kind of natural set of bars to obscure his face. So too, during his fairy-tale autobiography his face is obscured by a net curtain, or only seen in long shot at the most painful memories. In other words, Mitia tends to hide his face when the truth is to be told. This hiding of the truth even infects our view of Kotov, for, when Mitia finally tells him why he has come, both men are only seen through a glass darkly, and their words cannot be heard.

In other words, Mitia is a master of disguise, a skilled actor, and someone whose true motives and even identity remain obscure.<sup>16</sup> Significantly, he first enters the film proper wearing heavy disguise, and soon claims to be married with three children. On the beach he again pretends to be blind, a disguise which reveals one truth about him while concealing another. Soon he dons a gas mask which again completely hides his face, and leads to one of the most memorable, and emblematic moments in the film, when Mitia thumps out the can-can, while wearing his mask, and a borrowed red dressing-gown. Equally, when he tries to tell the truth about himself, it's in the disguised form of a fairy tale – and Kotov later reminds 'Andersen' that he'd missed out some vital facts. Perhaps, indeed, the only time we see the 'real' Mitia is when he is in the car with Kotov. Now he says very little, and acts in a completely business-like way – although, significantly, he now seems unwilling, or even unable to look Kotov in the eyes.

As we have seen with Marusia, the ability to, literally, face the truth and to stand naked, are important indicators of moral worthiness. As we shall shortly see, Mitia stands in marked contrast to both Marusia, as well as Kotov and Nadia, although he is naked in some sense in the course of the film. Thus, after he and Marusia have returned from the beach, we see his clothes hanging to dry. Later, as we know, Marusia will see him (presumably) naked at the piano, but, significantly, the camera again withholds this from the viewer. In a different mode he stands naked in the course of the fairy-tale, in that the doll which represents him does. Clearly, then, nakedness is encoded as significant, and, significantly, Mitia is never revealed naked as such to the audience.

That it is a sign of moral worth in Mikhalkov's scheme of things to reveal the nakedness of the truth, but also dangerous, is metaphorically signalled for Mitia in the synecdoche of the broken bottle. When they reach the beach both he and Kotov remove their shoes, and we even have a close-up of Mitia's bare heels. As we already know, it is his heels which will be cut by the jagged edge, and it is surely meaningful that the only part of his body which he undresses is precisely the part that is injured!<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> See Beumers 2003, 92-3 for a discussion of this aspect of the film.

<sup>17</sup> In the original scenario Mitia has a large scar on his shoulder. The omission of this in the version released abroad is, in the present context, significant symbolically.

As we have seen, Mitia's face is hidden or partially obscured at certain moments where the truth is revealed. At other times, however, we do see his face quite clearly, and this especially applies to the establishing scenes in the prologue which lay down the critical motifs for our understanding of this character. Almost immediately, after arriving back in his flat, Mitia goes into his bathroom. As the phone rings and rings he stares at himself in the mirror, his face full of fear and apprehension: clearly he had been expecting this call. This real mirror conjures up the metaphor of the face being the mirror of the soul, and it is certainly the case that we will very rarely get this close to Mitia's true face, and therefore, his true feelings. Immediately after this mirror scene, however, we come to one of the most remarkable episodes in the film, when Mitia plays Russian roulette. We have a close-up of his head, in three-quarter profile, partly outside the frame. His arm and hand tremble, his lips are retracted, beads of sweat, which will still be there when he goes to return the phone-call, stand out on his forehead. Here we see his soul entirely embodied, both in his, perfectly understandable, animal fear at the possibility of imminent death, yet also in his control, for he is simultaneously correcting Philippe's gallicised Russian. Another rare instance when we see Mitia's face in such revealing close-up is by the river when it eventually moves outside the 'cage' formed by the bushes, and which had partially hidden his expression.

A strange, but highly significant aspect of these sequences by the beach, and especially when Mitia plunges into the river, is that he remains fully clothed throughout. Mitia's relationship with his own body is utterly different from that of the other three protagonists, and this marks him out as 'unnatural'. This motif is adumbrated in the opening sequences. As soon as he enters his flat he begins to disrobe, tossing his jacket to Philippe, but that's as far as it goes. On the beach, and even when swimming, he disdains to undress, apart, of course, from his shoes — and we've already seen the result of this. He dare not reveal his body, for the body cannot lie.<sup>18</sup>

That not daring to undress signifies lack of trustworthiness, or even evil, is confirmed when the NKVD men come to take Kotov away. It is a glorious, hot summer's day, but these three thuggish individuals sit in the black car with hats and jackets on, the windows shut, sweating profusely. Like Mitia these men of evil are ill at ease in their own bodies. We should also note, therefore, that when Mitia calls back the hapless truck driver so he can be eliminated he puts his jacket back on. Even more importantly we remember the final time we see Mitia. He is lying in his bathtub, drifting into death, but even at this moment of existential truth he remains fully dressed, even with his tie neatly fastened!

---

<sup>18</sup> One should note a small detail at this point. Although Mitia does remain fully dressed, apart from his shoes, he does go so far as to undo a number of his shirt buttons!

Perhaps since Tolstoi, the 'seer of the flesh', no artist has so prioritised and valorised bodily ease. This contention may be further confirmed by an examination of the final protagonist, Kotov, played, of course, by Mikhalkov himself.

### 9. Kotov: Body, Face, Clothes

If Mitia dare not get undressed, then Kotov's sign is his nakedness. As we have already noted, apart from the brief flashback, the first we see of Kotov and his family, they are naked or semi-naked in the *bania*: their innocence and their pre-lapsarian vulnerability are emphasised. We have our first proper shot of him when the messenger comes to fetch him to sort out the tanks, and we see his naked, powerful torso. Even while dealing with the army he wears only a singlet on his upper body, and he is seen semi-naked afterwards back at the dacha as he washes again at the kitchen sink. Later, at the beach, and on the river, he is once more in his singlet. In fact, he retains this garment even when making love, as well as during the tap-dance competition, where his semi-naked informality is in stark contrast to Mitia's full set of clothes. Indeed, when Kotov is fully dressed, he seems somehow incongruous, almost ill-at-ease, as when he dons a jacket and tie for lunch, and at first, at least, sits alone while the others are engaged in the carnivalesque can-can.

In the first couple of shots of Kotov the camera stresses not only his nakedness, but his physical prowess, and this will remain a dominant motif until almost the end of the film. As Beumers has noted: "His pursuit of physical exercise also reflects the obsession with the body characteristic of Stalinist culture, where the muscular bodies of the working class are the ultimate model for man's fitness to help build communism" (Beumers 2003, 81). This is indeed the case, but it also has a much more individual resonance within the thematics of the film, although here too it will end with tragic irony.

His physical powers are especially in evidence in the first quarter of the film. Once summoned he rides off, bare-back to confront the modern machines, and he tears across the screen like a latter-day *bogatyř* (or, nearer to home, Chapaev). Later Mitia will himself comment on his 'broad, muscular shoulders', though also noting that this could, and indeed will, vanish at a flick of the fingers. Even towards the end of the film Kotov continues to attempt to demonstrate his physical prowess, and, *ipso facto*, his invulnerability, as in the tap-dancing scene, or just before that, when he subdues Marusia to his will. Twice he uses physical violence, and on both occasions he winks laddishly at the camera. In the interlude during the football match, just after Mitia has warned him of what awaits, he strikes him to the ground. On the second occasion, in the car, his punch in the face of one of the NKVD guards is what prompts his

dreadful beating. *Mutatis mutandis*, those who live by the sword, the film suggests, will die by it.

In the end, then, Kotov's physical strength will count for naught. Equally, his famous face will be reduced to pulp. However, looking at the film as a whole, it remains the case that the prominence of Kotov's face is in marked contrast to Mitia's desire to hide his. For both men, though, the approach is the same: the face reveals the soul of the man. In Kotov's case the emphasis is on its openness, and its recognisability. We see this when he confronts the young soldiers at the tanks. At first they do not recognise him; when he borrows an army cap and turns his face in profile, copying an image of him we will see later, at once they see who he is. When he goes to the beach, bystanders make to stand up out of respect – everywhere he goes his face is known. One of the many poignant ironies towards the end of the film is his taking of the salute from the pioneer group who bear his name, and whose shirts carry stylised portraits of the face that will soon disappear forever. A further tragic twist is that it is because the truck driver recognises his face that he too must die. As with Kotov's physical strength, an asset turns out to be a dangerous liability.

Just as the film's value system clearly valorises Kotov's 'nakedness' and sheer physicality, so too it emphasises that he is both able to be intimate, and that, unlike Mitia, he is not afraid to show his true face. We see this with Marusia and, especially with Nadia, played, of course, by Mikhalkov's own daughter, also Nadia. Interestingly, in fact, although we see the Kotovs *en famille* at their ease in the *bania* at the beginning, there is only one 'duet' between Kotov and his beloved wife. Even here there is some ambiguity in the situation. Immediately after Mitia has revealed, in the thinly disguised code of Yatim and Yasum, that his departure from her had not been voluntary – and therefore that Kotov has not told her the entire truth, she runs out, and runs upstairs. In the first of two 'dumb scenes' (the second, already referred to, is when Mitia discloses his mission to Kotov), Kotov first attempts to talk Marusia round. She runs further upstairs, with Kotov in pursuit. At first this scene might be construed as a fairly crude attempt on his part to reassert his sexual, even physical hold over her. But the scene that follows is one of great lyrical intimacy and love-making, with much blissful physical and non-verbal communication. Although this is the only scene in the film where we see husband and wife alone, their leave-taking, which will be, of course, the last time they ever see each other, is marked by the look of terrific tenderness in his eyes. Mikhalkov clearly, then, strove to make the part he himself was playing into a man not merely of heroic action and energy, but a deeply feeling, family man. This aspiration is especially evident in the rather more frequent scenes with his daughter Nadia. In terms of the overall value system of the film these are, in my estimation, the most significant in the whole work.

From the very beginning, it is suggested that Kotov has his closest and most intimate bond, not with his wife, but with his daughter. (In reverse, it should be remembered that there are no developed scenes *à deux* between mother and daughter, the partial exception being the shots of them standing together in the wheat fields). In the agenda setting *bania* sequence, Nadia is sitting on Kotov's naked back, thrashing him with the traditional foliage. After they all return to the dacha we see them together again, face pressed closely to face, as Kotov gets Nadia to do the platypus. When Mitia arrives and plays the piano, Nadia presses up close to Kotov, looking up into his eyes, full of trust.

The fundamental scene between the two comes, as we saw earlier, during perhaps the most idyllic moment in the whole film, as they float down stream, and wish they could do so forever. There are several shots of their two faces pressed together, filling the screen. Even more importantly, this is the occasion for the principal speech by Kotov which establishes him as a true Soviet patriot. Interestingly, especially in the light of the immediately preceding sequence of the danger of the jagged edge to vulnerable bare feet, to say nothing of my overall theme, Kotov's entry into his disquisition is via Nadia's soft pink feet, a pure symbol of physical vulnerability. As he holds and caresses them he tells her that they will be ever thus. His feet are hard and calloused, like the soles of shoes, but the great Soviet motherland is building trains and planes, the metro, and so she will never have to do all the walking and running he has had to.

This is one of the bitterest ironies of the film. Kotov believes that the Soviet system will preserve the soft machine, the vulnerable body. Instead, he will discover just a few hours later that the new barbarism which was about to envelop his country would instead reduce his own famous face to an almost unrecognisable bloody pulp. Indeed, we might say that this sequence on the river encapsulates not merely the thematics of the whole film, but in microcosm reflects all of Soviet history. The body is political.

We see Kotov and Nadia together on several occasions later on. As Kotov prepares to leave the dacha for the last time Nadia helps him dress. In the course of this there is another intensely lyrical 'portrait' of their two faces pressed together filling the screen, and just before this he gets her to do her charming platypus for the third and last time. Nadia leaves with him, and when she has to get out the car they kiss for the last time. The change in the situation is marked by the camera. Now we see them not in close-up, but in the middle distance, in silhouette only, through the glass of the black car of death, darkly.

Of course, many things change in the final quarter of the film, amongst them Kotov's relationship with his own body. The film highlights Kotov the family man, the loving husband and devoted father, but we never forget that he is a military hero. As we have already seen, he dons an army cap when by the tanks, so the soldiers will recognise him. Significantly, when he learns of Mitia's true

purpose for being there, Kotov switches roles, and for the first time he abandons his 'nakedness', and dons full military attire. In terms of the semiotics of the body that the film has established, this change is a sign of Kotov's fall from his pre-lapsarian innocence. As noted, it is Nadia, rather than Marusia, as one might have expected, who assists him – another poignant irony, as she is, in effect, dressing him for his execution. Once he is in full uniform, including medals, they hug, and the contrast to their earlier embraces on the river, when he wore only a singlet and loose trousers, is very marked.

One of the most noticeable aspects of *Burnt by the Sun* is its restraint. Although it certainly deals with the brutalising and destructive effects of Stalinism, it does so with almost classical decorum, in that almost all violence is either inferred, or off-screen. Yet, we should also remember that violence is never far away, as in the many weapons that are seen from the very first shots. Equally, we have seen that Kotov is marked by his physical prowess, which often threatens to turn to actual violence. So too, towards the end, threats of violence or real violence explode into the film's diegesis. Mitia warns him that in five or six days he will be crawling in his own excrement, at which Kotov punches him in the face. In this sense, Kotov sparks the violence of the film, and so too in the car, for it is his punch which precipitates his own terrible beating. The last we see of Commander Kotov is the ruins of his face, the film's most haunting image, and an image which is iconic of the whole film. A face that had been instantly recognisable to thousands might now not be recognised, even by his beloved wife or daughter.<sup>19</sup>

And so, we see that the film has established a series of points by which we might evaluate the principal protagonists, most especially the rivals Mitia and Kotov. Many of these are centred on the body, although there are of course, other points of reference, beyond the scope of the present paper, and which are in any event considered elsewhere. In assessing the characters in terms of the semiotics of the body, it would seem that Kotov is very clearly valorised. He is at ease in his body, he is ready to stand naked, and to turn an open face to the truth. Indeed, in semiotic terms at least, he, together with his wife and, especially, his daughter, are constructed as almost Edenic, pre-lapsarian in their innocence.

For all this, however, he is taken away to his death, as is his wife, while Mitia dies before either of them. In this sense, as others have remarked, there are no

---

<sup>19</sup> *Mutatis mutandis*, this image continues the theme of masking, in the sense that we can no longer be sure of what Kotov's facial expression is: I am indebted to Lucinda Thompson for drawing this point to my attention.

winners in this film.<sup>20</sup> Indeed, so: although Kotov, Marusia and Nadia stand apart from all others in this tragic film, as positive poles, beacons in and against the rapidly encroaching darkness, there is one other face we need to examine, a face that appears in the first few frames, and which becomes an increasingly insistent presence as the film develops to its inexorable conclusion. This, of course, is the face of Stalin.

## 10. The Face of Stalin

At first, Stalin's presence in the film seems unobtrusive. His face is first glimpsed as Mitia arrives at the House on the Embankment, which has draped across it a banner featuring Stalin's face, alongside those of Marx and Engels. His face is next seen at the breakfast table, on the front page of *Pravda*, another instance of external dangers invading the idyllic enclave. Shortly thereafter, this domestic interior is inter-cut with the construction work on the dirigibles, where we see Stalin's face on a poster. Shortly afterwards, the pioneers march by, bringing with them, of course, the disguised Mitia, and the first thing we see is Stalin's face on a banner at the front of the march.

For nearly forty minutes of running time (that is, about one third of the film) the audience is allowed to forget, in some sense, this ominous presence, but then, from almost exactly half way through, Stalin gradually becomes increasingly a visible factor in the film. As the family gathers for lunch, the film cuts back outside to the dirigible site, and we read a quotation from Stalin. At this point, the huge banner which will later be unfurled is attached, and the audience is allowed to glimpse the top of a very familiar head. The reminders of lurking, and now imminent danger, become a nagging refrain. As Kotov and Marusia make love in the attic, downstairs Mitia studies a picture of Kotov with Stalin. As he prepares to leave Kotov himself will study this same picture, which, on the latter occasion is filmed in close-up, and fills the entire screen. In fact, this is a visual preview of perhaps the most famous sequence of shots in the whole film. Immediately after Kotov's beating, the dirigible finally goes up, and the huge banner of Stalin's stern, unsmiling face is unfurled, and this too occupies the whole frame of the shot. Mitia stands smiling his sardonic grin, and slowly his arm lifts into a salute, seemingly against his will, and as if forced up by a puppeteer. But then, in a most enigmatic moment, the wind catches the banner, causing it to furl, so that the face is distorted beyond recognition, a neat visual

---

<sup>20</sup> See, for example, Beumers' concluding words: "For Mikhalkov, there are no winners [...] Mitia's resistance to the cult of Stalin and Kotov's support for the Leader bear the same result: death" (Beumers 2003, 131-132).

suggestion perhaps, that this face will not always be able to conjure reflex actions in all those it surveys.

For most of the rest of this film, however, this awe-inspiring and awful face remains the dominant image, reflected at first in the mirror on the dresser on the truck. Then, as the black car slips through the beautiful fields, we see the banner again, still huge in the sky, while we hear from afar Kotov sobbing. For the last, climactic moments of the scenes in the countryside Stalin's face is the dominant, and dominating image, although it is important to remember as well, that Mikhalkov chose not to end with this face, but with the tribute to those destroyed by his malevolent presence. From the perspective of 60 years later, Stalin's face too may now be obliterated, but never forgotten.

### Literature

- Baak, Joost van. 1990. „The House in Russian Avangarde Prose: Chronotope and Archetype“, *Essays in Poetics*, 15, 1990, 1, 1-16.
- Beumers, Birgit. 2003. *Burnt by the Sun*. London and New York, 2000 (KINOfiles Film Companion 3).
- Costlow, Jane T., Stephanie Sandler and Judith Vowles, eds. 1993. *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. London.
- Gillespie, David and Natal'ia Zhuravkina. 1996. „Nikita Mikhalkov's „Utomlennye solntsem““, *Rusistika*, 13 (June), 58-61.

Лотман Ю.М. 1992. *Избранные статьи в трех томах*. Т. I. Таллинн.

# WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH SONDERBÄNDE

Hrsg. Von AAGE A. HANSEN-LÖVE und TILMANN REUTHER

- 38/1. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Tom I (Čast' 1: Slovo), Wien-Moskau 1997, 406 S., € 50,11
- 38/2. I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii, Tom II (Čast' 2: Morfologičeskie značenija), Wien-Moskau, 1998, 544 S., € 50,11
- 38/3 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom III (Časti 3 i 4), Wien-Moskau 2000, 368 S., € 50,11
- 38/4 I.A. MEL'ČUK, Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5), Wien-Moskau 2001, 584 S., € 60,33
39. I.A. MEL'ČUK, Russkij jazyk v modeli "Smysl ↔ Tekst", Sbornik statej, Wien-Moskau 1995, 684 S., € 38,35
40. N.N. PERCOVA, Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova, Bingleitet von H. Baran, Wien-Moskau 1995, 560 S., € 40,90
41. Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen, Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg, Herausgegeben von Rolf Fieguth, Wien 1996, 411 S., € 35,79
42. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom pervyj, Gedichte No. 1–153, 1963–1974, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S., € 25,56
43. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom vtoroj, Gedichte No. 154–401, 1975–1976, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1997, 334 S., € 25,56
44. „MEIN RUSSLAND“, Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, München 1997, 526 S., € 40,90
45. V.V. DUBIČINSKIJ, Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija, Wien-Charkov, 1998, 160 S., € 20,45
46. G.M. ZEL'DOVIČ, Russkie vremennye kvantifikatory, Wien 1998, 190 S., € 23,01
47. I. KABAKOV, 60-e–70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien 1999, 267 S., € 28,12
48. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom tretij, Gedichte No. 402–659, 1977, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1999, 341 S., € 25,56
49. S.A. GRIGOR'EVA, N.V. GRIGOR'EV, G.E. KREYDLIN, Slovar' jazyka russkich žestov, Moskva-Vena: Jazyki ruskoj kul'tury, Moskau – Wien 2001, 256 S., € 35,79
50. I. SANDOMIRSKAJA, Kniga o rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien 2001, 281 S., € 28,12
51. Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess (Tagungsbeiträge des Symposiums vom 11. bis 13. November 1999, Berlin), Hrsg. von Mirjam Goller und Georg Witte, 2001, 522 S., € 43,46
52. BOSNIEN-HERZEGOVINA: Interkultureller Synkretismus, Hrg. Nirman Moranjak-Bamburač, Wien-München 2001, 310 S., € 35,79
53. Jazyk ruskogo zarubež'ja, Hrsg. E.A. Zemskaja / M.Ja. Glovinskaja, Moskau-Wien 2001, € 46,02
54. Kultur. Sprache. Ökonomie, Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.-5. Dezember 1999, Hrsg. W. Weitlaner, Wien 2001, 512 S., € 43,46
55. Gender-Forschung in der Slawistik, Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur, 28. April bis 1. Mai 2001, Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Hrg. J. van Leeuwen-Turnovcová, K. Wullenweber, U. Doleschal, F. Schindler, Wien 2002, 644 S., € 50,00
56. Schriften – Dinge – Phantasmen, Literatur und Kultur der russischen Moderne I, Hrsg. Mirjam Goller, Susanne Strätling, München 2002, 430 S., € 50,00
57. Bosanski – Hrvatski – Srpski. Bosnisch – Kroatisch – Serbisch, Hrsg. G. Neweklowski, Wien 2003, 326 S., € 40,00
58. D.A. PRIGOV, Sobranie stichov, Tom četverty, Gedichte No. 660–845, 1978, Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 2003, 229 S., € 25,00
59. ISAČENKO A.V., Grammatičeskij stroj ruskogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija, I–II, Moskau-Wien 2003, 570 S., € 72,00
60. Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' slonimov ruskogo jazyka, 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Ju.D. Apresjana, Moskau-Wien, 2004, LXVIII + 1418 S. ca., € 95,00
61. J. KURSELL, Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München-Wien 2003, 344 S., € 40,00